نقد ادبی

جلد دوم

تألیف

دکتر عبدالحسین زرین کوب

ادبیات: نقد و تاریخ

۲

بها: دورهٔ دوجلدی: ۱۱۵۰ ریال

نقد ادبی

نقد ادبی

جلد دوم

جستجو در اصول و روشها و مباحث نقادی
با
بررسی در تاریخ نقد و نقادان

تالیف:
دکتر عبدالحسین زرین‌کوب

چاپ سوم

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر
تهران ، ۱۳۶۱

زرین‌کوب، عبدالحسین
نقد ادبی (جلد دوم)
چاپ اول: ۱۳۳۸ - چاپ دوم: ۱۳۵۴
چاپ سوم : ۱۳۶۱
چاپ و صحافی: چاپخانهٔ سپهر، تهران
حق چاپ محفوظ است.
تعداد : ۱۱۰۰۰ نسخه

فهرست مندرجات

۱۰

آلمان و تجربهٔ فائوستی -۴۰۵
شبح امپراطوری ۴۰۵-۴۰۷
دنیای شوالیه‌ها ۴۰۷-۴۰۹
استادان خنیاگر ۴۰۹-۴۱۰
هانس‌زاخس وعصر عرفان ۴۱۰-۴۱۱
آلمان وهومانیسم ۴۱۱-۴۱۲
شعر و انقلاب مذهبی ۴۱۲-۴۱۳
نفوذ فرانسه -۴۱۳
لایب‌نیتس‌وگوتشد ۴۱۳-۴۱۴
بودمروبرای‌تین‌گر ۴۱۵-۴۱۷
رهایی از نفوذ فرانسه ۴۱۷-۴۱۸
لسینگ ۴۱۸-۴۲۱
وینکلمان ۴۲۱-۴۲۲
هردر ۴۲۲-۴۲۵
طوفان وطغیان ۴۲۵-۴۲۶
کانت ومکتب کلاسیك ۴۲۶-۴۲۷
نهضت رمانتیك ۴۲۷-۴۲۸
شلگل‌هاورمانتیسم ۴۲۸-۴۳۰
نقد رمانتیك ۴۳۰-۴۳۱
روح فائوستی وطغیان ۴۳۱-۴۳۳

۱۱

اندیشهٔ دکارت، اندیشهٔ فرانسوی -۴۳۵
پلئیادودوبلی ۴۳۵-۴۳۷
نقد و رنسانس ۴۳۷-۴۳۸
مسألهٔ حقیقت‌نمائی ۴۳۸-۴۴۰
مکتب کلاسیك ۴۴۰-۴۴۱
نزاع درباب قافیه ۴۴۲-۴۴۳
بوالو، نقاد بزرگ ۴۴۳-۴۴۷
کشمکش در باب قدما ۴۴۷-۴۴۹
اهمیت احساس -۴۴۹
نمایشنامهٔ بورژوا ۴۴۹-۴۵۱
ولادت نقد ادبی ۴۵۱-۴۵۲
پیشروان رمانتیسم ۴۵۲-۴۵۴
رمانتیسم وضد رمانتیسم ۴۵۴-۴۵۸
ویلمن،سن‌مارك‌ژیراردن‌ونیزاره ۴۵۸-۴۶۰
سنت‌بوو ۴۶۰-۴۶۱
هیپولیت‌تن ۴۶۱-۴۶۳
فرومانتن‌وهانکن ۴۶۳-۴۶۴
تأثرنگاران‌ونقادان‌دانشگاهی ۴۶۴-۴۶۵
فردینان‌برونتیر ۴۶۵-۴۶۶

۱۲

انزوای انگلستان -۴۶۷
تحول ادبیات انگلیسی ۴۶۷-۴۷۰
بحث درباب ارزش شعر ۴۷۰-۴۷۲
گفتگو درباب نمایش‌ومسأله قافیه ۴۷۲-۴۷۳
جان میلتون ۴۷۳-۴۷۵
دیونت وهابز ۴۷۵-۴۷۸
جان‌درایدن ۴۷۸-۴۸۲
نقادان دیگر ۴۸۲-۴۸۴
الکساندرپوپ ۴۸۴-۴۸۶

طلیعهٔ رمانتیسم ۴۸۶-۴۸۷
ساموئیل جانسون ۴۸۷-۴۸۹
نقادان اسکاتلندی وشاعران رمانتیك ۴۸۹-۴۹۱
ورد زورث و کالریج ۴۹۱-۴۹۴
نیمه اول قرن نوزدهم ۴۹۴-۴۹۷
عهد ویکتوریائی ۴۹۷-۴۹۹
دومورخ نقاد: مکالی و کارلایل ۴۹۹-۵۰۱
ماثیوآرنولد ۵۰۱-۵۰۳
راسکین، پاتر واسکاروایلد ۵۰۳-۵۰۵
نقد در پایان قرن ۵۰۵-۵۰۶

۱۳

دنیای نوقبل از استقلال ۵۰۷-۵۰۸
یانکی و «عقل سلیم» ۵۰۸-۵۰۹
استقلال و توسعه ۵۰۹-۵۱۰
جنگ انفصال وادب ملی ۵۱۰-۵۱۱
مسألهٔ شکسپیر وطنی ۵۱۱-۵۱۲
رنسانس امریکائی -۵۱۳
واشینگتن اروینگ ۵۱۳-۵۱۴
کوپر ۵۱۴-۵۱۵
برایانت ۵۱۵-۵۱۷
ادگارالن‌پو ۵۱۷-۵۱۹
امرسون ۵۱۹-۵۲۱
داستان‌نویسی ۵۲۱-۵۲۲
لانگفلو و لاول ۵۲۲-۵۲۴
نقادان‌بازاری: ویپل، استدمن ۵۲۴-۵۲۵
والت‌ویتمن ۵۲۵-۵۲۹
مارك‌تواین ۵۲۹-۵۳۰
هاولز بعنوان‌منتقد ۵۳۰-۵۳۲
ادستان‌نویسی وپایان قرن -۵۳۲
هنری‌جیمس ۵۳۲-۵۳۴

۱۴

سنت‌های ادبی در روسیه ۵۳۵-۵۳۶
روسیه بین‌شرق وغرب ۵۳۶-۵۳۷
پنجره‌یی بسوی اروپا ۵۳۷-۵۳۸
لومونوسوف‌ومکتب کلاسیك ۵۳۸-۵۳۹
کاترین و استبدادمنور! ۵۳۹-۵۴۰
با فرهنگ‌فرانسوی ۵۴۰-۵۴۲
ادبیات جدید ونظام بردگی ۵۴۲-۵۴۴
نهضت‌های آزادی‌طلبانه ۵۴۴-۵۴۶
داستان‌نویسی‌روس ۵۴۶-۵۴۷
گوگول، داستایوسکی، تورگنیف وتولستوی ۵۴۷-۵۴۹
شعر و زبان شاعرانه ۵۴۹-۵۵۰
پوشکین ولرمانتوف ۵۵۰-۵۵۱
مشاجره درباب وظیفهٔ شعر ۵۵۱-۵۵۲
بلینسکی، نقاد بزرگ ۵۵۲-۵۵۵
چرنیشفسکی وهرتسن ۵۵۵-۵۵۷
دوبرولیوبوف ۵۵۷-۵۵۹
پیساروف ومیخائیلوفسکی ۵۵۹-۵۶۰
لوتولستوی و هنرچیست؟ ۵۶۰-۵۶۲

۱۵

چشم‌انداز دنیای امروز ۵۶۳-۵۶۴
ویژگیهای نقدامروز ۵۶۴-۵۶۶
ادبیات انگلستان ونفوذ آرنولدوپاتر ۵۶۶-۵۶۷
سینتسبوری ونقدجدی ۵۶۷-۵۶۹
الیوت، ریچاردز، ودیگران ۵۶۹-۵۷۰
هربرت‌رید، امپسون‌وولف ۵۷۰-۵۷۱
چپ‌گرایان وراست‌گرایان ۵۷۱-۵۷۲
ادبیات‌فرانسه ونقددانشگاهی ۵۷۲-۵۷۳
رمی‌دوگورمون و دیگران ۵۷۳-۵۷۴

نقادان آفرینشگر: آناتول فرانس، وبورژه ۵۷۴-۵۷۶
ادبیات تطبیقی و مسألهٔ شعر سره ۵۷۶-۵۷۷
فلسفهٔ برگسون ونقادان عصر ۵۷۷-۵۷۹
آفرینشگران معاصر: ژالو، سارتر ودیگران ۵۷۹-۵۸۰
اسپانیا در قرن حاضر ۵۸۰-۵۸۲
هومانیسم تازه در اسپانیا ۵۸۲-۵۸۳
نقد درایتالیا: کروچه وجنتیله ۵۸۳-۵۸۶
بورگزه، پاپینی ونقادان دیگر ۵۸۶-۵۸۷
ادبیات آلمانی: نیچه وریلکه ۵۸۷-۵۸۸
ناتورالیسم آلمان ۵۸۸-۵۹۰
اکسپرسیونیسم ۵۹۰-۵۹۱
رمانتیك نو وبازگشت به کلاسیك ۵۹۱-۵۹۲
تمایلات تازه درآلمان ۵۹۳-۵۹۴
انقلاب روسیه: فرمالیسم و رئالیسم سوسیالیستی ۵۹۴-۵۹۷
امریکا بین بابیت و منکن ۵۹۷-۵۹۹
اسپینگارن وسانتایانا ۵۹۹-۶۰۰
ریچاردز ونقدنو ۶۰۰-۶۰۳
پاوند، الیوت، وفرمالیسم نو ۶۰۳-۶۰۵
دیدگاه اجتماعی درنقد امریکائی ۶۰۵-۶۰۶
رمان نویسی ونقد رمان ۶۰۶-۶۱۰
ادبیات نمایشی: ازبرناردشا تابرتولت برشت ۶۱۰-۶۱۵

۱۶

ایران ودنیای غرب ۶۱۷-۶۱۹
پیدایش بورژوایی درایران ۶۱۹-۶۲۰
قاجاریه وملاها ۶۲۰-۶۲۱
مستوفیان عهد قاجار ۶۲۱-۶۲۳
اندیشهٔ آزادی ۶۲۳-۶۲۴
ارتباط باسنت‌ها ۶۲۴-۶۲۵
بین دوقطب ۶۲۵-۶۲۶
طبقات در عهد قاجار ۶۲۶-۶۲۷
ادبیات دیوانی و دستگاه قاجار ۶۲۷-۶۲۹
تلقی فقها از ادبیات ۶۲۹-۶۳۰
حکماء و ادبیات ۶۳۰-۶۳۱
میراث سنت ۶۳۱-۶۳۲
ادبیات عوام ۶۳۲-۶۳۴
فکر ترقی وفرهنگ نو ۶۳۴-۶۳۵
برخورد با تمدن غربی ۶۳۵-۶۳۶
آخوندزاده ومیرزاآقاخان کرمانی ۶۳۶-۶۳۸
ادبیات عهد مشروطه ۶۳۸-۶۳۹
فکر تجدد ادبی ۶۳۹-۶۴۱
ذکاءالملك واعتصام‌الملك ۶۴۱-۶۴۵
گرایش به‌سنت ۶۴۵-۶۴۷
محمد قزوینی وتقی‌زاده ۶۴۷-۶۵۰
فروغی، کسروی، بهار، و فروزانفر ۶۵۰-۶۵۸
ادبیات دراوایل عصر جدید ۶۵۸-۶۵۹
تحقیق ادبی ۶۵۹-۶۶۲
نقد درطی سالهای اخیر ۶۶۲-۶۶۳

۱۷

فلسفه ونقد ۶۶۵-۶۶۷
افلاطون وارسطو ۶۶۷-۶۶۹
کانت و رمانتیسم ۶۶۹-۶۷۲
شیلر و فلسفهٔ کانت ۶۷۲-۶۷۵
هگل وتأثیر فلسفهٔ او ۶۷۵-۶۷۷
شوپنهاور ومسألهٔ سبك ۶۷۷-۶۷۹
واقع گرائی وطبیعت گرائی ۶۸۰-۶۸۳
تأثیر داروین ۶۸۳-۶۸۵
اشارتی به‌تعلیم مارکس ۶۸۵-۶۸۶

فروید وادبیات ۶۸۶-۶۹۳
آدلرویونگ ۶۹۳-۶۹۶
برگسون و ویلیام‌جیمس:
جهات اشتراك ۶۹۶-۶۹۸
سارتر وفکر ادبیات متعهد ۶۹۸-۷۰۰
تاریخ‌ادبی وطبقه‌بندی‌دیلتای ۷۰۰-۷۰۱
مفهوم ارتباط بین فلسفه
و ادبیات ۷۰۱-۷۰۲

۱۸

نقد وفلسفه: دوگونه‌شناخت ۷۰۳-
غائیت والتزام درادبیات ۷۰۳-۷۰۵
محدودیت در شناخت ۷۰۵-۷۰۶
شناخت‌منتقد وشناخت‌فیلسوف ۷۰۶-۷۰۷
آیا شعر وادب نوعی شناخت
هم هست؟ ۷۰۷-۸۰۸
ملاك ارزیابی ۷۰۸-۷۰۹
دشواریهای کارمنتقد ۷۰۹-۷۱۰
ارزش‌عقل وطبع‌بعنوان‌ملاك ۷۱۰-۷۱۱
تاریخ گرائی ونقد یك‌بعدی ۷۱۱-۷۱۳
مسألهٔ نقش و وظیفه درنقد ۷۱۳-۷۱۵
نقد به‌عنوان تعلیم رموزهنر ۷۱۵-۷۱۶
منتقد به‌عنوان ترجمان و
واسطه ۷۱۶-۷۱۷
نقد حکمی ۷۱۷-۷۱۸
نقدعینی ودشواریهای‌تحقیق
ادبی ۷۱۸-۷۲۱
بلاغت و تاریخ ادبی ۷۲۱-۷۲۳
درباب شناخت سبك ۷۲۳-۷۲۴
نقد همه‌جانبه، وتفاوت در
سبکها ۷۲۴-۷۲۷
نقد منتقدان ۷۲۷-۷۳۰
نقد بعنوان وجدان ادبی ۷۳۰-۷۳۱

یادداشتها

فصل ۱/ ۷۳۳-۷۴۱، فصل ۲/ ۷۴۲-۷۵۶، فصل ۳/ ۷۵۷-۷۶۷
فصل ۴/ ۷۶۸-۷۷۶، فصل ۵/ ۷۷۷-۷۸۹، فصل ۶/ ۷۹۰-۷۹۷
فصل ۷/ ۷۹۸-۸۰۴، فصل ۸/ ۸۰۵-۸۰۹، فصل ۹/ ۸۱۰-۸۱۲
فصل۱۰/ ۸۱۳-۸۱۶، فصل۱۱/۸۱۷-۸۱۹، فصل۱۲/ ۸۲۰-۸۲۴
فصل۱۳/ ۸۲۵-۸۲۹، فصل۱۴/۸۳۰-۸۳۳، فصل۱۵/ ۸۳۴-۸۳۹
فصل۱۶/۸۴۰-۸۴۵، فصل۱۷/۸۴۶-۸۴۹، فصل۱۸/ ۸۵۰-۸۵۳

فهرست اعلام

کتب ورسالات ۸۵۴-۸۶۶
اعلام ۸۶۷-۸۹۸
اماکن ۸۹۹-۹۰۵
سلسله‌ها،قبایل،طوایف‌وطبقات ۹۰۶-۹۱۵
گزیده اعلام لاتینی ۹۱۶-۹۲۱

۱۰
طغیان روح فائوستی

اگر در آلمان نیز مثل اسپانیا، دوره‌یی که در تاریخ اروپا به‌نام رنسانس خـوانده میشود منجر به‌قطع ارتباط با قرون وسطی نشد ظاهراً تا حدی بدان سبب بود که فرهنگ قرون وسطی خود جلوه‌یی ازروح ژرمنی را در اسکولاستیك خویش‌ارائه می‌کرد. به‌علاوه آلمان‌که درین روزگاران هنوزبا دوك‌ها، بارون‌ها، و شوالیه‌های خویش چیزی از ملوك‌طوایفی قرون وسطی را حفظ کـرده بود نمی‌تـوانست از دنیای کاتولیك حکمت و الهیات اسکولاستیك‌به‌دنیای‌هومانیسم عهد رنسانس‌که به جاذبهٔ تمایلات‌دنیوی‌گرایش داشت به‌آسانی قدم بگذاردمگر آنکه مثل یك‌فائوست روح قرون وسطایی خود را فدا کند و ایـن کاری بود که آلمان فقط در تجربـهٔ اصلاحات مذهبی و گرایش به‌آیین لوتر کرد. اینکه گانی‌وت منتقد اسپانیایی کـه ذکرش گذشت همانگونه‌که دن‌کیخوته را مظهر اخلاق و آرمان اسپانیایی مـی ـ خواند تجسم روح آلمانی را هم دروجود فائوست می‌یابـد درواقع خلاف نیست چرا که‌آلمان قرون‌وسطی هم برای‌آنکه به‌دنیای عقل و تجربهٔ تمدن جدیدـتمدن فائوستی[1] ـقدم‌بگذاردمی‌بایست نخست ازپیوندهای روحانی سابق‌بگذرد و دوران قبل از اصلاحات مذهبی توانست با تردیدها و دغدغه‌های روحانی‌که معرف روح فائوستی‌آلمان بود وی را برای این تجربه آمادگی بخشد.

در اواخر قرون‌وسطی‌که روح‌آلمانی برای این تجربهٔ بزرگ فائوستی‌آماده‌می‌شد آنچه کشور آلمان را تشکیل می‌داد عبارت بـود از مجموعـهٔ نزدیك به‌چهارصد ولایت و حکومت مستقل کوچك و بزرگ‌که برحسب سنتهای دیرینهٔ قرون‌وسطی امراء عمدهٔ این ولایات در انتخاب امپراطور شرکت داشتند و تقریباً نقطهٔ‌اشتراك

دیگری هم نداشتند جز آنکه همهٔ آنها طالب استقلال بودند وعلاقه‌یی به‌متابعت‌از امپراطور نشان نمی‌دادند. به‌علاوه چون امپراطور نیز به‌وسیلهٔ خود آنها انتخاب می‌شد در واقع از امپراطوری جز اسم و عنوانی نداشت و این امیران محلی نیز برای آنکه امپراطوری موروثی نشود غالباً می‌کوشیدند که امپراطوران را از بین خانواده‌های مختلف انتخاب کنند. به‌علاوه ضعف امپراطور و میل به‌استقلال در غالب اوقات این امیران محلی را که بعضی از آنها در واقع چیزی هم جزقلمرو کوچك یك شوالیهٔ مستقل در اختیار نداشت وادار می‌کرد دست به‌غارت شهرها بزنند، کاروانها را غارت کنند و از بازرگانان و مسافران راهداری مطالبه کنند و البته شهرها که درین ایام تدریجاً به‌سبب حمل ونقل کالا بین شرق و غرب وشمال و جنوب اروپا کسب قدرت کرده بودند برای حفظ منافع بازرگانی خویش‌دست به‌ایجاد و تأسیس اتحادیه‌های بازرگانی زدندکه ازآنجمله، شهرهای شمالی آلمان اتحادیه هانزا را به‌وجودآوردند و شهرهای جنوبی و غربی‌هم اتحادیه‌های شوابن و راین را تشکیل دادند و قدرت اقتصادی این اتحادیه‌ها شهرهای آزاد عدیده به‌وجود آورد چنانکه مقارن سدهٔ چهاردهم قسمت عمدهٔ بلاد آلمان در قبضهٔ قدرت طبقات بازرگانان قرار داشت و این وضع شوالیه‌ها و بارون‌ها را که تدریجاً و در دنبال عواقب جنگهای صلیبی وکشف سلاحهای آتشین بخش عمدهٔ قدرت خودرا از دست داده بودند و با اینهمه مظهر دنیای ملوك‌طوایفی قرون وسطی به‌شمار می‌آمدند با شهرها به‌معارضه‌وا می‌داشت و چیزی مثل «قانون‌جنگل» رادرروابط بین آنها باشهرهاونیزدر روابط بین‌طبقات مختلف شهری‌وروستایی حکمروا می‌کرد. در داخل شهرها بین‌طبقات‌عالی‌با عناصر میانه‌حال‌که شهریان (= Bürger) خوانده می‌شدند، وهمچنین باطبقات‌فقیر که درواقع‌بارعمدهٔ سختی‌های زندگی‌بردوش‌آنها قرارداشت‌برخوردی مستمر محسوس بود و درین میان دهقانان در تصادم دایم بین کلیسا وارباباں فئودال‌بیش‌ازسایرطبقات‌رنج‌وفشارمی‌دید. بین فئودال‌ها وامپراطور هم منازعهٔ دایم به‌طورپنهانی یاآشکار درجریان بود و هریك می‌کوشید تا آندیگر را ضعیف‌کند وازمیدان‌به‌دربرد. فرمان‌زرین (Goldene Bulle) مربوط به‌کارل‌چهارم که در۱۳۵۶صادرشدوبه‌موجب آن هفت‌تن‌ازامیران‌بزرگ‌ولایتی‌به‌عنوان‌شاهزادگان منتخب (Kurfürsten) درامرانتخاب‌امپراطورودرحل‌وفصل مسایل عمومی‌صاحب

رأی شدند و مجلسی هم به‌نام رایشتاگ برای اجتماع آنها مقرر گشت نیز درعمل تأثیر قاطعی در بهبود روابط بین امپراطور وامیران محلی نبخشید و در بعضی موارد امپراطور چنان خفیف و ناتوان به‌نظر می‌آمد که تصور می‌رفت شاهزادگان اصلاً این نکته را که در سرزمین آنها امپراطوری هم هست فراموش کرده‌اند. در همین آستانهٔ عصر مارتین‌لوتر (۱۵۴۶-۱۴۸۳) هم‌هرچندامپراطور ورایشتاگ‌وجودی اسمی داشتند لیکن آنچه وجود رسمی و واقعی داشت فقط ملوك‌طوایفی و هرج ومرج بود. معهذا در شهرهای جنوبی بازرگانان و صاحبان معادن‌آن اندازه‌قدرت داشتند که در اوایل قرن شانزدهم توانستند با صرف پول هنگفت، شارلکن‌یاکارل پنجم (۱۵۵۸-۱۵۰۰) ـ نوادهٔ پادشاهان‌کاتولیك اسپانیا ـ رابه‌امپراطوری‌برگزینند (۱۵۱۹) اما وسعت فوق‌العادهٔ قلمرو وی‌که گفته می‌شد آفتاب هرگز در آن افول نمی‌کند و جنگهای طولانی اوکه قوای خود او وکشورش را تحلیل برد سبب‌شد که او نیز نتواند حیثیت و اعتبار امپراطوری را دیگرباره احیاء کند و بعد از وی نیزآلمان‌که به‌جهت نهضت اصلاحات مذهبی‌محل نزاع بین هواخواهان ومخالفان آیین لوتر گشت ودر برخورد بین اتحادیهٔ امراء پرتستان با اتحادیهٔ امیران‌کاتولیك درآنجا طبعاً کاربه‌مداخلهٔ بیگانگان‌هم‌کشید شاهدیك‌رشته جنگهای‌مخرب وخونین و طولانی بـه‌نام جنگهای سی‌ساله (۱۶۴۸-۱۶۱۸) گشت کـه آلمان را سراپا در خون کشید و درپایان جنگ‌آنچه باقی ماند هرج‌ومرج قدرتهای محلی بودوآنچه از بین رفت شبح یك قدرت امپراطوری. با اینهمه خانوادهٔ هاپسبورگ تـوانست بازماندهٔ قدرت خانوادگی خود را در آینده صرف ایجاد یك امپراطوری اتریش‌و هنگری‌کند، و نیم‌قرنی بعد یك خانوادهٔ پروس ـ هوهنتسولرن (۱۹۱۸-۱۷۰۱)ـ توانست چیزی را که می‌بایست هستهٔ اصلی دولت واحدآلمان‌گردد به‌وجودآورد.

اماسیر ادبیات نیز درین احوال همواره پابه‌پای حوادث بود. مقارن اواسط قـرن چهاردهم آیین شوالیه‌گری قرون وسطی در آلمان به‌سرعت روی به‌انحطاط آورد چراکه توسعهٔ شهرهای‌آزاد و قدرت یافتن طبقات عالی شهری دیگر مجالی برای دوام آن آیین باقی نمی‌گذاشت. به‌همین‌سبب شرایط و اصولی هم کـه در گذشته موجب پیدایش ادبیات پهلوانی گشته بود تدریجاً ازمیان رفت. این ادبیات‌پهلوانی

که مخصوصاً درقرن‌سیزدهم در دربارهای امیران ولایتی توسعه‌یافته بود دربن‌زمان مشتمل بودبرداستانهای حماسی،افسانه‌های‌مربوط به‌شوالیه‌ها وپهلوانان،وترانه‌های عشقی. دربین داستانهای حماسی غیر از داستان ناتمام هیلدبراند که نوعی رستم و سهراب آلمانی است و تعلق به‌حدود اوایل قرن نهم دارد[۲]، آنچه مخصوصاً درین ایام شهرت و رواج بیشتر داشت عبارت بود ازمنظومهٔ نیبلونگن (Nibelngenlied) که تأثیر قرون وسطی درشکل موجود آن آرمانهای مسیحی را با تعدادی رسوم‌و افکار عهد شرك ژرمنی به‌هم درآمیخته است و ظاهراً مربوط به‌اوایل قرن سیزدهم باشد. داستانهای پهلوانی غالباً نظیر حکایات پهلوانان میزگرد، و درهرحال مربوط به‌همان احوال است. از جمله داستان پارتسی‌فال درین میان شایان ذکرست که یك شوالیهٔ آلمانی به‌نام ولفرام فن اشن‌باخ آن را درحدود سنه ۱۲۰۰ به‌نظم آورد،و داستانی بود درباب جستجوی جام مقدس، که در ادب قرون وسطی غالباً به‌عنوان رمزی از یك جستجوی عرفانی است. همچنین داستان تریستان که آن را نیز در حدود ۱۲۱۰ شاعری به‌نام گوتفریدفن اشتراسبورگ به‌نظم آورد و هردو داستان تقلید و تکرارهایی بودند از نظایر خویش درادب فرانسوی. رنگ شرقی که در داستان اخیر هست ظاهراً می‌بایست منسوب به‌وجود یك مأخذ مشترك بین آن با بعضی‌قصه‌های شرقی باشدچنانکه یك داستان پهلوانی‌دیگرهم درهمین ایام به‌وجود آمد موسوم به‌هانری بینوا (Der arme Henrich) که نیز تا حد زیادی رنگ‌وبوی شرقی دارد. داستان اخیر منظومه‌یی بود از یك شاعر آلمانی به‌نام هارتمان‌فن‌آوه (۱۲۱۵-۱۱۷۰) که گوینده درطی آن داستان شوالیه‌یی را توصیف می‌کرد که مبتلای جذام شد و با رنج ودردی که داشت از اینکه خون یك دختر روستایی را به‌جهت علاج خویش بریزد خودداری کرد و به‌همین سبب شفقت الهی او را با معجزه‌یی شفا داد. داستان یادآور حکایتی از گلستان سعدیست[۳] و آیا ممکن نیست مأخذ هردو شاعر که درعهد جنگهای‌صلیبی می‌زیسته‌اند داستان واحدی باشد؟ البته درمورد شاعرآلمانی‌گفته‌اندکه وی داستان را ازیك‌واقعهٔ مشابه‌که برای‌خویشانش روی داده است اخذکرده است و بیشتر احتمال داده‌اندکه با داستان ابراهیم و فرزند وی مربوط باشد.[۴] اما آنچه به‌نام ترانه‌های عشقی (Minnesang) خوانده می‌شود و در حقیقت نوع‌آلمانی اشعار تروبادورهای فرانسه و اسپانیا محسوبست

معرف عشقی عالی و ظریف و مقرون با آداب است که درعین‌حال انعکاس زندگی فئودال را درانواع شعر غنایی نشان می‌دهد والبته بین این عشق عالی (Minne) با عشق عادی (Liebe) به‌قدر اختلاف بین‌زندگی‌توأم باآداب و مبادی طبقات‌اشرافی بازندگی عادی طبقات معمولی نیز تفاوت هست. این نوع شعر که ظاهراً اول‌باردر حدود نواحی اطراف رود راین به‌وجودآمد وسپس به‌دربار امیران محلی‌اتریش، و به‌ولایات واقع درجنوب آلمان نفوذکرد رابطهٔ عشق وعاشقی را برمبنای نوعی تصور فئودالی که درآن، عـاشق درحکم تابع و رعیت و معشوق درحکم مالك و ارباب است تصویر می‌کند و درپیدایش آن نیز مثل پیدایش تعدادی از داستانهای پهلوانی قرون‌وسطی که ذکرشان رفت و همهٔ آنها با دوران‌جنگهای صلیبی ارتباط دارند تأثیر قریحهٔ شرقی یا ترانه‌های عربی اندلسی نیز قابل ملاحظه است.[۵]

معهذا در اواخر قرن چهاردهم با انحطاط سریع دنیای‌شوالری و با ترقی تدریجی شهرهای آزاد و اتحادیه‌های‌آنها ادبیات نیز رنگ ملوك‌طوایفی راتدریجاً ازدست داد و رفته‌رفته رنگ زندگی شهری را گـرفت. چنانکه درآستانهٔ ظهور انقلابات مذهبی نه‌فقط ادبیات پهلوانی به‌طوربارزی روی به‌انحطاط داشت‌بلکه شعرعاشقانهٔ درباری و اشرافی‌هم اندك انـدك روی به‌انحطاط آورد و آنچه طبقات متوسط و عامه را درین دوره مشغول داشت و ذوق و قریحهٔ شاعران را برانگیخت عبارت‌از ترانه‌های‌عامیانه (Volkslied) وترانه‌های‌استادان (Meistergesang) بود. ترانه‌های عامیانه‌که مخصوصاً شامل ترانه‌های عشقی، تصنیف‌های راجع به‌رقص و مستی، و نغمه‌های مربوط به‌جنگ و حوادث بود درین دوره با وفور قابل ملاحظه‌یی انتشار یافت. چنانکه حکایات مضحك و نادرهم مثل آنچه درمجموعهٔ داستانهای معروف تیل‌اولن اشپیگل‌جمع شده بودمعرف روح عامه بشمار می‌آمد. ترانه‌های عشقی‌هم که درگذشته مخصوصاً در درگاه امیرانمحلی رواج‌داشت درآثار شاعران منسوب به‌طبقهٔ متوسط خود را با روح زندگی بورژوا کـه درین هنگام جایگزین روح فئودالی شده بودمنطبق‌کرد وبدینگونه درطی قرن‌چهاردهم تا شانزدهم مرده ریگ سرایندگان ترانه‌های‌عشقی، درنزد این طبقهٔ جدیدکه خود را استادخنیاگر-(Meiste rsinger) می‌خواندند ادامه پیدا کرد. این شاعران تازه نیز هرچند شعرشان درباب

مضامین مربوط به‌عشق و عاشقی بود امـا نه‌در آن‌گونه مضامین محدود می‌شد و نه عشق را به‌آن آداب مقیدمی‌کرد. به‌علاوه اینها دیگر با نجیب‌زادگان، شهزادگان، و درباریان منسوب نبودند بلکه بیشتر از پیشه‌وران و ارباب حرفه بشمارمی‌آمدند و همین نکته سبب می‌شدکه رنگ زندگی عادی شهری درآثـارشان مشهود شود. استادان خنیاگر مخصوصاً از آن جهت‌که دراشعار خویش قواعد و اصولی را با نظم وترتیبی مبتنی برسلسلهٔ مراتب رعایت می‌کردند آثار آنها از لحاظ نقد ادبی و تحول آن درتاریخ ادب آلمانی اهمیت خاصی دارد.

دربین اینگونه سرایندگان یك تن از استادان معروف به‌نام هانس‌زاخس (۱۴۹۸- ۱۵۷۸) به‌سبب‌آنکه نسبت به‌مارتین‌لوتر اظهار علاقه و تحسین‌کرد نامش بانهضت اصلاحات مذهبی‌هم مربوط شد وشهرت بیشتر یافت. وی با آنکه زبان لاتینی می‌دانست واهل‌سواد بود حرفهٔ کفاشی را برگزید وبا این وضع درشهرها می‌گشت و شیوهٔ شاعری را تعلیم و نشر می‌کرد. هانس درانواع مختلف شعر طبع‌آزمایی کرد وقدرت قریحه نشان دادوحتی بعدهامورد تحسین امثال گوته و واگنرهم‌واقع گشت. طریقهٔ این استادان خنیاگر کـه دارای تشکیلات و اتحادیهٔ صنفی‌هم بودند مبتنی برپیروی از تعدادی قواعد و اصول بودکه برحسب اظهار مهارت درکار و درطی حضوردرمجالس وشرکت درمسابقات ادبی‌البته تازه‌کاران مستعد این‌فرصت را می‌یافتندکه اندك‌اندك درطول سلسلهٔ مراتبی‌کـه طی آنها با تشریفات خاص و با داوری استادان با سابقه امکان داشت از مرحلهٔ شاگرد (Schüler) ، همشاگـرد (Schulfreund) وسخنور(Dichter) به‌مرتبه استاد (Meister) برسند وبا رموز و فنون شیوهٔ شاعری به‌درستی‌آشنایی حاصل‌کنند. البته آنها درضمن طی این‌مراحل غیر از اصول شاعری طبعاً با فنون نقادی و سخن‌سنجی‌هم کـه لازمهٔ احراز قدرت داوری و نظارت دراجرای اصول و قواعد فن شاعری بود آشنا می‌شدند. باری، دراواخر قرن پانزدهم و در سراسر قرن شانزدهم تقریباً درتمام شهرهـای جنوب آلمان استادان خنیاگر برای خود مدارس فعال و حوزه‌های پـر رونقی داشتند و همه‌جا علاوه براشتغال به‌شعروشاعری، مروج نوعی نقد فنی‌هم به‌شمار می‌آمدند.

البته غیر از شیوهٔ استادان خنیاگر که هانس‌زاخس توانست با ستایش از لوتر و با نکوهش از مفاسد کشیشان دروغین هنر آنها را درخدمت نهضت اصلاحات مذهبی قرار دهد پاره‌یی عوامل ادبی‌دیگر نیزدرین ایام، وحتی از مدتها قبل، تدریجاًروح فائوستی رادرآلمان تقویت می‌کرد وآن‌سرزمین را برای‌پیدایش نهضت‌اصلاحات آماده‌می‌ساخت. ازآنجمله‌گرایش‌های‌عرفانی وتوسعهٔ‌شیوه‌های هومانیسم را درینجا باید ذکر کرد. عرفان آلمان‌که به‌وسیلهٔ آثار و تعالیم‌کسانی چون مایستر اکهارت (۱۳۲۷-۱۲۶۰)، یوهانس‌تاولر (۱۳۶۱-۱۳۰۰) و توماس‌آکمپیس (۱۴۷۱-۱۳۷۹) که یك اثر نویسندهٔ اخیر، به‌نام «تقلید مسیح» زیباترین‌کتاب مسیحی بعداز انجیل به‌شمار می‌آمد، به‌هرنحوی بود درنفوس مستعد درسراسر دنیای آلمان تأثیر قابل ملاحظه‌یی‌کرده بود قبل از هرچیز یك‌نوع تلقی شخصی یـا تفسیر غیر رسمی از آیین مسیح محسوب می‌شد و اذهان را می‌توانست برای رهایی ازین فکر که‌کلیسا ودستگاه پاپ‌بین انسان و خدانقش میانجی دارد رها کند وگرچند خود این‌عارفان نسبت به‌پاپ وکلیساهرگزدرصدد اظهار طغیان یا واکنش‌هم‌برنیامده باشند. تعدادی از عرفای عصر درعین‌حال دست به‌ترجمهٔ کتاب مقدس‌هم زدند و بدینگونـه بین عرفان و هومانیسم‌رابطه‌یی به‌وجودآوردند. اما هومانیسم نه‌فقط از آن جهت‌که در فهم وتفسیر کتاب مقدس شیوهٔ مطمئن‌تر وتازه‌تری را ارائه‌کرد بلکه نیز ازآن‌لحاظ که درنقد مفاسد احوال‌کشیشان کوشش داشت با نهضت اصلاحات مربوط بود و روح فائوستی را درآلمان نشر و تقویت نمود.

با اینهمه آنچه جنبهٔ فائوستی روح ژرمنی را درهومانیسم جلـوهٔ بیشتر بخشید علاقه‌یی بودکه بعضی ازهومانیست‌ها را در انتقاد ازکلیسا تا به‌اظهار شك وحیرت درعقاید نیزکشانید. ازجمله‌کنرادس سلتس‌که درین‌سالها با پول ماکسی‌میلیان یك آکادمی شعردر وینه به‌وجود آورد (۱۵۰۱)گه‌گاه دربارهٔ ابدیت روح وحتی وجود خداوندسؤالهای‌منکرانه داشت. هومانیست‌دیگربه‌نام‌کنرادوس روفوس‌به‌شاگردان خویش‌تعلیم می‌دادکه اقوال فلاسفه را ازکلام‌کشیشان معتبرتر بشمارند. یوهانس‌ـ رویشلین (۱۵۲۲-۱۴۵۵) هـم هومانیست دیگری بودکه درین زمانها در دانشگاه هایدلبرگ استاد عبری بود. وی در دفاع ازکتابهای یهودکـه ارباب‌کلیسا درصدد

سوختی آنها بودند چنان به‌جد ایستادگی کرد که یك قهرمان واقعی هومانیسم به ـ شمار آمد ـ در مشاجره‌یی که به‌خاطر این دفاع او بین موافق و مخالف در گرفت قریحهٔ نقادی هم مجال تازه‌یی برای تجلی یافت. دربین کسانی که هریك به‌شیوهٔ خویش درین ماجری بدفاع از وی برخاستند اولریش فن هوتن، و اراسموس را باید ذکر کرد. البته تلقی اولریش (۱۵۲۳-۱۴۸۸) که هومانیست شاعر وطنزسرائی بود، تندتر و خشم‌آلودتر از تلقی اراسموس بود.[۶] اراسموس (۱۵۱۷-۱۴۶۹) هرچند ازحیث‌نژادهلندی محسوب‌می‌شدبازبه‌هرحال پروردهٔ دنیای فرهنگ‌آلمانی بود. وی که مخصوصاً به‌خاطر یك رسالهٔ انتقادی معروف خود در ستایش دیوانگی شهرت جهانی دارد محققی طنزنویس هم بود و در یك رسالهٔ معروف که‌به‌صورت گفت‌وشنودی فرضی بین پاپ جولیوس دوم با پطرس مقدس دربان بهشت نوشته است طنزی بسیار تند نسبت به‌مفاسد کلیسا و دستگاه پاپ ارائه کرد. معهذا در ماجرای انقلاب لوتر جانب لوتر را نگرفت و همچنان در اردوی کاتولیك باقی ماند. اما بدون او نیز هومانیسم آلمان با نهضت اصلاحات مربوط شد و لوتر و رفیقش ملانکتون (۱۵۶۰-۱۴۹۷) هومانیسم را نیز در خدمت اصلاح مذهبی‌به‌کار گرفتند.

در مدت یك قرن (۱۶۱۸-۱۵۱۷) که بین اولین اعتراضات لوتر برضد پاپ و آغاز جنگهای سی‌ساله فاصله شد روح فائوستی آلمان تقریباً به‌کلی تحت تأثیرهیجانات ناشی از انقلاب مذهبی بود. هومانیسم بدانگونه که اراسموس و دیگران آن را تلقی کرده بودند تدریجاً موقوف شد، طبع و نشر متون قدیم کلاسیك از رواج افتاد، و انتشار آثار ادبی به‌طورکلی محدود گشت. چنانکه‌گویی تمام‌فعالیت‌ذهنی و عقلی در آلمان متوجه مشاجرات مربوط به‌اصلاحات مذهبی شد. حتی شعر هم به‌سلاح مذهب تبدیل گشت. با اینهمه شعر در طی این آشوب وغوغای مشاجرات چندان مجالی برای عرض وجود نیافت. یك دوتن از شاعران معروف این عصر مثل گریفیوس (۱۶۶۴-۱۶۱۶) و سیله‌زیوس (۱۶۷۷-۱۶۲۴) هم از آیین پرتستان به‌کاتولیك برگشته بودند و ظاهراً آرامش روحانی را دررهایی از تجربهٔ فائوستی روح‌آلمانی یافته بودند. سیله‌زیوس مجموعهٔ اشعارمذهبی نشر کرد که لحن‌عرفانی

دارد، گریفیوس هم درام‌نویس بود و در پاره‌یی آثارش گـه‌گـاه نشانه‌هایی نیز از تأثیر شکسپیر یافته‌اند.[۷]

در تمام طول این‌قرن روی هم‌رفته‌هیچ اثری که ازحد ومرز آلمان بگذرد و درهمهٔ اروپا شهرت و قبولی حاصل کند به‌وجود نیامد. البته تعدادکسانی که داعیهٔ‌شاعری و نویسندگی داشتند کم نبود اما چیزی که آثار آنها را از وصول به‌اوج ابتکار و اصالت باز می‌داشت‌گرایش عمومی آنها بود به‌تقلید و تبعیت ازشیوه‌های‌فرانسوی. حتی زبان آلمانی دربن دوره پربود از تعبیرات و ترکیبات فرانسوی. این‌زبان که در طی تحول طولانی خویش و بررغم تفاوت درلهجه‌های شرقی و غربی وشمالی و جنوبی خـود تـدریجاً تعدادی لغات بیگانـه (Fremdwörter) و الفاظ مستعار (Lehnwörter) از لاتینی و ایتالیائی و اسپانیائی و حتی عربی در آن راه یافته‌بود در این ایام به‌شدت از لغات و از طرز تعبیرات خاص فرانسویها گرانبارگشته بود. این غلبهٔ ذوق فرانسوی به‌جایی رسیده بود که بعضی نویسندگان از اینکه درآلمان تقریباً همه‌چیز از زندگی تا مرگ انسان دارد رنگ فرانسوی می‌گیرد اظهار تأسف می‌کردند و برخی با ابراز ناخرسندی خاطرنشان می‌کردند کـه «فرانسویها بینی زبان آلمانی را بریده‌اند و به‌جای‌آن بینی دیگری گذاشته‌اندکه اصلاً با گوش‌آن سازگار نیست»[۸] و بدینگونه این تقلیدگرایی، ادبیات آلمانی را به‌شدت دربن ایام کم‌مایه کرد. حتی تا اواسط قرن هجدهم نیز این نفوذ فرانسوی ادبیات آلمان را تحت سیطرهٔ خویش داشت.

در پایان قرن هفدهم آنچه آلمان را بعد از تجربهٔ لوتری از لحاظ عقلی برای یك تجربهٔ فائوستی تـا حدی آمـاده کـرد تعلیم لایب‌نیتس (۱۷۱۶-۱۶۴۶) فیلسوف معروف بودکه البته تأثیر آن تا یکدونسل بعد ظاهر نشد. شوق و علاقهٔ لایب‌نیتس به‌تمام رشته‌های مختلف معارف‌وعلوم یادآورجامعیت ارسطو وتا حد زیادی‌معرف اشتهای فائوستی در علم ودر زندگی بود. لایب‌نیتس نه فقط بزرگترین ریاضی‌دان عصر بلکه در عین‌حال فیلسوف بـزرگ، عالم الهی، لغت‌شناس ادیب، مـورخ و فیزیکدان هم بشمار می‌آمد و ظاهراً همین وسعت قلمرو تحقیقات بود کـه تصور

وجود یك نـوع هماهنگی متافیزیکی و هندسی را در نظام عالم بـه‌ذهن وی القاء می‌کرد و او را وامی‌داشت تا در رفع تضادها بکوشد: در فلسفه روح و ماده رادر آنچه جوهر فرد (Monade) می‌خـواند به‌هم درآمیزد، در الهیات خیروشر را در مصلحت وپیروی از خیراعلی (Optimus) آشتی دهد، و حتی در عالم سیاست هم بکوشد تا وحدت پرتستان و کاتولیك، وحدت آلمان، و نیل به‌یك صلح اروپائی‌را هم با طرح نقشه‌هایی ـهرچند غالباً تخیل‌آمیز و دور از جنبهٔ عملی‌ـ ممکن سازد و در حالی‌که در پیرامون اوتمام اروپا، و تمام دنیا درون فقرو رنج و جنگ‌غوطه می‌خورد با خوش‌بینی ساده‌لوحانه‌یی‌که شایستهٔ طنزنیشدار ولتر هم هست، بگوید دراین دنیا که بهترین عوالم‌ممکن است هرچه هست به‌بهترین‌وجه است[۹]. بااینهمه روح فائوستی آلمان که در لایب‌نیتس تجسم بالنسبه کاملی یافت در قرن وی البته نمی‌توانست تمام شوروشوق خود را تجلی دهد. ازین رو بودکه خود لایب‌نیتس در پایان عمر متهم به‌الحاد شد و وقتی در هفتادسالگی در عزلتکدهٔ خـویش جان داد نعش او را بدون هیچ تشریفات و همچون جنازهٔ یك راهزن به‌گورستان‌بردند. در واقع‌آلمان درآن زمان بیش‌ازآن‌تحت سلطهٔ فرهنگ فرانسوی قرار داشت که بتواند یك دگرگونی‌بزرگ روحی‌را که لازمهٔ یك‌انقلاب‌فائوستی پیوندگسل باشد تحمل کند. این غلبهٔ روح فرانسوی در خود لایب‌نیتس هم تا حدی بود که او نیز جز آنچه به‌زبان لاتینی تصنیف کرد سایر آثارش را به‌فرانسوی نوشت. اما کسی که در دنبال تعقل‌گرائی فلسفی لایب‌نیتس کوشید تا سبك کلاسیك فرانسوی رابه‌عنوان میراث تعقل‌گرایی درذوق وادب‌توجیه کند، یوهان کریستف‌گوتشد ـ ۱۷۰۰) (۱۷۶۶ بودکه اولین آکادمی آلمان را بـه‌وجود آورد و در فـرهنگ آلمانی در دهه‌های نخستین سدهٔ هجدهم تأثیر قابل ملاحظه‌یی برجای نهاد. وی شاعر و منتقد بود ودرزمینهٔ فن شعر، فن بلاغت، وزبان شناخت آثاری به‌وجودآورد امادرسخنوری سبك کلاسیك فرانسوی را به‌عنوان شیوه‌یی کـه مبتنی بـرعقل و ذوق است تبلیغ می‌کرد و با تعلیم او شهر لایپزیگ‌که وی درآنجا تدریس می‌کرد در واقع تبدیل به‌کانون نشر فرهنگ فرانسوی گشت. مثل بوالو (۱۷۱۱ـ۱۶۳۶) شاعـر و نقاد فرانسوی‌که وی درحقیقت تعلیم او را دنبال می‌کرد حقیقت و زیبائی راموافق می‌یافت وخود او نیز در آثاری‌که به‌شیوهٔ راسین (۱۶۹۹ـ۱۶۳۹) شاعر فرانسوی

پرداخت همین مبادی و اصول کلاسیك فرانسوی را پیروی می‌کرد.

معهذا افراط در گرایش به‌این جاذبهٔ فرانسوی ناچار چنانکه انتظار می‌رفت منجر به‌عکس‌العمل شد و مشاجرات ادبی مفصلی پیش آورد کـه نقد ادبی را در آلمان قرن هجدهم در مسیر روشنی انداخت. البته فکر پیروی از قدماء و حتی از اسلوب فرانسوی در آلمان سابقه داشت و حتی هفتاد سالی قبل از ولادت گوتشد، یك شاعر و منتقد دیگر آلمان به‌نام مارتین‌اوپیتس (۱۶۳۹-۱۵۹۷) در رسالـه‌ی به‌نام فن شعر آلمانی(۱۶۲۴) آنرا به‌تأکیدبیان کرده بود وحتی با آنکه ازافراط در استعمال الفاظ بیگانه درشعرجاری انتقادکرده بود درشعرشیوهٔ سرایندگان‌فرانسوی خاصه رنسار(۱۵۸۵-۱۵۲۴) ومالرب (۱۶۲۸-۱۵۵۵) راستایش‌کرده‌بود واز اینها گذشته استعمال بعضی اوزان و قوالب را که غالباً مخصوص شعرفرانسوی بود در شعرآلمانی‌توصیه‌کرده بود. چنانکه شاگردش‌پاول‌فلمینگ(۱۶۴۰-۱۶۰۹) تقلید از سبك‌کلاسیك ایتالیایی‌را، و یك تن دیگر از پیروانش بنام گریفوس که پیش ازین ذکری از وی رفت رعایت قاعدهٔ «وحدت‌های سه‌گانه» را در نمایش‌نویسی توصیه کرده بودند. اما گوتشد که مبانی‌کلاسیك فرانسوی را براساس تعلیم بوالوترویج می‌کرد در واقع سبك فرانسوی را در عالی‌ترین تجلی خویش به‌عنوان سرمشق ذوق‌ارائه می‌نمود.

اما در نیمهٔ قرن هجدهم حوادث و اوضاع اروپا دیگر برای دوام این نوع ادبیات طبقهٔ اشرافی چندان مساعد به‌نظر نمی‌رسید طبقهٔ متوسط‌که تدریجاً در آلمان ودر تمام اروپا داشت به‌روی کار می‌آمد با این سنت‌های راکد کـه دنیای طبقهٔ جدید اشراف راتثبیت‌وتحکیم‌می‌کردنمی‌توانست‌چندان‌موافق‌باشد. با آنکه‌درهمین‌سالها ولتر (۱۷۷۸-۱۶۹۴) شاعر و فیلسوف فرانسوی‌از دربار درخشان فردریك بزرگ (۱۷۸۶-۱۷۱۲) پادشاه‌پروس«برتمام دنیای معنوی»[۱۰] آلمان‌فرمان می‌راندبا وجود پیشرفت‌تدریجی‌طبقهٔ متوسط‌که اوج نهضت‌آن‌در«انقلاب‌کبیر»فرانسه تجلی‌یافت، درجامعهٔ آلمانی‌که ازدوران اتحادیه‌های هانزا رفته رفته مغلوب بورژوازی می‌شد، ادبیات جاری‌نمی‌توانست جزاز راه تقلیدوتفنن، با این‌گونه سنت‌های طبقهٔ اشرافی فرانسه ارتباط داشته باشد. در واقع، این ایام نوبت جهش فائوستی برای آلمان

فرا رسیده بودو ورود به‌دنیای تازهٔ فائوست، با لذتها وعشرتهایی که مولود زندگی تازهٔ بورژوایی‌بود تدریجاً همهٔ‌اسباب‌دیگرش‌نیز آماده بود. آنچه مقدمات‌این جهش را مخصوصاً برای ذوق و روح آلمانی فراهم می‌آورد توجه به‌ادب انگلیسی بود که نیز درین هنگام رنگ آرمانهای طبقهٔ بورژوا را نشان می‌داد.

ازین‌رو وقتی در ۱۷۳۰ گوتشد رسالهٔ جستجوی یك فن شعر انتقادی خود را نشر کرد محیط ادبی آلمان نمی‌توانست آن را بدون عکس‌العمل بپذیرد و این عکس‌العمل چند سالی بعد از انتشار رسالهٔ گوتشد در طرز تلقی مخالفت‌آمیز «دومنتقد سویسی» ـ بودمر، و برای تین‌گر ـ تجلی یافت. این رسالهٔ گوتشد مثل یك نوع مجموعهٔ قواعد بودکه نویسنده درآن می‌کوشید تا درباب ابداع هریك از فنون وانواع دستورهای لازم را براساس اقتضای عقل وذوق تبیین‌کند. درین رساله وی نشان می‌دادکه چون شعرتقلید طبیعت است و طبیعت هم امریست معقول و محتمل پس آنچه نا معقول و نامحتمل‌است باید از قلمروشعرحذف شود لزوم رعایت وحدتهای سه گانه را نیز وی از همین حقیقت‌نمائی استنباط می‌کرد. این لحن جزمی‌که گوتشد دربارهٔ فن شعروقواعد مربوط به‌شیوهٔ کلاسیك‌فرانسوی داشت طبعاً به‌وی اجازه نمی‌داد تا جز آنچه کلاسیك‌های فرانسوی آن را عقل (Raison) می‌خواندند امر دیگری را در شناخت نیك وبد شعر حاکم بشمرد اما یوهان یاکوب بودمر (۱۷۸۳-۱۶۹۸) ادیب و منتقد سویسی در ۱۷۴۰ رساله‌یی نوشت در باب امر شگفت‌انگیز (Wunderbare) و مدعی شد که آنچه مبتنی‌برامر شگفت‌انگیز باشد نیز شعرست هرچند در حوزهٔ محدود قلمروی که گوتشد و کلاسیك‌های فرانسوی شعر را بدان منحصر می‌سازند نگنجد و با مقیاس‌حقیقت‌نمائی وتوافق باقبول عقل پذیرفتنی نباشد. بودمرکه نسبت به‌شعرمیلتون (۱۶۰۸-۱۶۷۴) شاعر معروف انگلیسی اعجاب و علاقهٔ وافر داشت و منظومهٔ بهشت گمشده او را هم به‌نثر آلمانی ترجمه کرده بود به‌این ویژگی اثر میلتون به‌عنوان جوهر واقعی شعر می‌نگریست و در شعر گرایش به‌تخیل را بیش از پای‌بندی به‌عقل و واقعیت مهم‌می‌دید. درین‌رسالهٔ خویش‌که عنوانش درباب امر شگفت‌انگیز در شعر بود وی‌مقیاس عقل و حقیقت‌نمائی را که گوتشدیگانه معیار ارزیابی شعراعلام می‌کرد مقیاسی نارسا شمرده‌بودوگوتشد این‌دعوی را ردکرد ومشاجره بالا گرفت. مشاجره

در واقع ناشی از تفاوت دیدگاه بود چرا که برای بودمر آنچه مطرح بود التذاذ و تمتع از شعر بود در صورتیکه گوتشد بیشتر نظر به‌جنبهٔ فنی داشت و در واقع نقدی هم که بودمر پیشنهاد می‌کرد نقد مبنی بر احساسات بود که درمقابل آن گوتشد به‌نقد مبتنی بر قواعد نظرداشت. یاکوب برای تین‌گر (۱۷۷۶-۱۷۰۱)منتقدسویسی دیگر نیز در این مشاجرات با بودمر همکاری کرد و این مشاجرات این اندیشه‌را ترویج کرد که نباید به‌بهانهٔ اقتضای قاعدهٔ عقلی تخیل شاعرانه را محدود کرد. در دنبال این مباحث تعدادی از پیروان مکتب گوتشد از جمله یوهان الیاس‌شلگل (۱۷۴۹-۱۷۱۹) نیز با پاره‌یی از اقوال منتقدان سویسی همداستان شدند اما چیزی که در این مشاجره تا حد زیادی به‌پیشبرد دعوی بودمر و برای تین‌گر کمك کرد، انتشارمنظومه‌یی ازکلوپشتوك بود ـ به‌نام مسیح‌نامه (Der Messias) که تأثیرمیلتون را ارائه می‌کرد و بخش اول آن‌که دریك نشریهٔ متعلق به‌مکتب گوتشد چاپ شد (۱۷۴۸) نشان می‌داد که ادبیات آلمانی تصمیم دارداز پیروی فرانسویها دست‌بردارد و تخیل شاعرانه را ازپای‌بندی قواعد قراردادی شیوهٔ کلاسیك فرانسوی رهاسازد.

فریدریش‌گوتلیب کلوپشتوك (۱۸۰۳-۱۷۲۱) نخستین شاعر مهم آلمان در واقع همه‌چیز خودرا به‌تشویق بودمر، به‌تقلیدمیلتون، وبه‌تأویل‌گرایی عارفانه که‌مخصوصاً ناشی از تعالیم یك عارف قرن هفدهم، به‌نام یا کوب‌بومه (۱۶۲۴-۱۵۷۵) می‌شد، مدیون بود.[۱۱] مسیح‌نامهٔ اوعلی‌رغم‌بیانی‌یکنواخت که‌دارد، لحنی عرفانی واحساسی تند وقوی عرضه می‌دارد و اهمیت‌آن مخصوصاً ازین روست که معرف‌رهایی‌نبوغ آلمانی از تقلید شیوهٔ فرانسوی است. این رهایی یك نوع کوشش فائوستی روح آلمانی بود که لسینگ و ویلاند آن را دنبال کردند و در وجود گوته، آفرینندهٔ فائوست به‌عالی‌ترین تجلی خویش رسید.

با این جهش فائوستی خیره‌کننده، در طی قرنی که بین نیمهٔ دوم قرن‌هجدهم و نیمهٔ اول قرن نوزدهم گذشت آلمان نه فقط در زمینهٔ شعر و ادب بلکه نیز در قلمرو نقد و فلسفه وتمام انواع فعالیت‌های ذهنی افق‌های تازهٔ یك زندگی نشناخته را برروی تمام دنیای اروپا گشود. نه‌فقط با طلوع قرن نوزدهم در دنبال این‌جهش فائوستی دنیا ازحالت رکودیك وجود محض (Sein) بیرون‌آمد وبه‌تحرك‌مخصوص

صیرورت(Werden) تحول‌یافت‌بلکه ارزش‌های زندگی‌هم که به‌خاطر آنهافائوست رابطهٔ خود را با روح گذشتهٔ خویش قطع کرد مورد تجدیدنظرواقع گشت ووقتی این‌طرز تلقی در علوم مختلف‌هم راه یافت درهمه‌چیز نسبیت ودگرگونی قاعدهٔ کلی شد. معهذا آنچه می‌بایست در آخرین لحظهٔ مناسب راه را برای این انقلاب کلی‌در نیمهٔ اول قرن نوزدهم فراهم سازد روشنگری (Aufklärung) در نیمهٔ دوم قرن هجدهم بود که با کمك «تعقل‌گرایی انتقادی» خویش توانست در شناخت ادب‌به‌وسیلهٔ لسینگ، در شناخت هنر به‌وسیلهٔ وینکلمان، ودر شناخت فلسفه به‌وسیلهٔ کانت به‌تمام آنچه دغدغه‌های مربوط به‌انقلاب لوتری‌ـ در دورهٔ رنسانس و هومانیسم نیم‌بند آلمان‌ـ نیل بدان را برایش غیرممکن کرده بود دست بیابد.

بیشترینهٔ محققان، گوتفرید افرایم‌لسینگ (۱۷۸۱-۱۷۲۹) را همچون بنیانگذارنقد جدید در ادبیات آلمانی تلقی کرده‌اند. اما او در عین حال راه‌گشای تئاتر جدید و همچنین یك روشنگر (Aufklärer) به‌شیوهٔ ولترنیزهست. وی در دانشگاه‌لایپزیگ تربیت یافت اما به‌برلین رفت ودرآنجا به‌عنوان روزنامه‌نگار با چندتن از همقلمان دست به‌نشر نامه‌هایی درباب تازه‌ترین آثار ادبی زد که طی آنها طرفداران گوتشد و هواخواهان بودمر، هردو را سرجای خود نشاند. منظومهٔ «مسیح» اثر کلوپشتوك را اثری سست و کم‌مغز شمرد و لزوم توجه بیشتر به‌ترانه‌های عامیانه را گوشزد کرد. در طی یك نامه مدعی‌شد که شیکسپیرسرمشق واقعی برای هرنمایشنامه‌نویس است و نمایشنامه‌های کرنی که ازآنها درآلمان تقلید می‌کنند چنان از روح‌آلمانی بیگانه است که ازین حیث حتی نمایش‌های تقلیدی عامیانه هم برآنها برتری دارد. از نویسندگان فرانسه فقط دیدرو (۱۷۸۴-۱۷۱۳) را می‌پسندید و نمایشنامهٔ میس‌ـ ساراسامپسون را ظاهراً تحت تأثیر نظریات او تصنیف کرد. چند اثر دیگر هم در زمینهٔ نمایشنامه داردکه ازهمه مهمتر عبارتست از ناتان خردمند ـبا یك رنگ‌آمیزی شرقی[۱۲]. گذشته ازین اثر، در بین آثاری‌که از فکر روشنگری ولترمآبانهٔ لسینگ حکایت دارد مشاجراتی است‌که در اواخر عمر درباب مسأله معجزه داشت وچون طرز تفکر فلسفی ومنکرانهٔ او را اولیاء دین نپسندیدند ازاهل حکومت درخواستند تا او را درین باب وادار به‌سکوت کنند.

در بین آثار عمده‌یی که لسینگ در مسایل مربوط به‌نقد ادبی دارد از یك رسالهٔ اوموسوم به لائوکوئون، و ازمجموعهٔ مقالاتی موسوم به «دام‌نامهٔ هامبورگ» باید یاد کرد. آنچه در رسالهٔ لائوکوئون مطرح است بحث در باب ارتباط بین‌هنرهای تجسمی با شعرست و نویسنده بحث را از کلام وینکلمان هنرشناس معروف عصر خویش آغاز می‌کند که در گفتگو از یك تندیسهٔ معروف لائوکوئون ـ آنجا که یك هنرمند باستانی رم این کاهن تروائی را با فرزندان خویش در چنبرهٔ دو مار قوی در پیچ‌وتاب تصویر کرده است[۱۳] ـ می‌گوید «لائوکوئون مثل فیلوکتتس ـ آن پهلوان یونانی جنگ تروا که در اثری از سوفوکلس یونانی توصیف می‌شود ـ رنج می‌برد وبدبختی اونیز تا بدرون روح ما نفوذ می‌کند». در بحث از این‌دعوی وینکلمان، با توجه به‌گفتهٔ معروف هوراس رومی که نیز گفته بود «شعر شباهت‌به‌نقاشی دارد» لسینگ مسألهٔ شباهت و ارتباط بین شعر و نقاشی را مطرح می‌کندو در آن به‌بحث می‌پردازد و در دنبالهٔ بررسی و تحقیقی طولانی به‌این نتیجه می‌رسد که آنچه به‌وسیلهٔ هنر مجسمه‌ساز و نقاش بیان می‌شود به‌پای شعر نمی‌رسد و همان اندازه که زندگی درپردهٔ نقاشی متوقف ومحصورنمی‌ماند شعرهم در تعبیراحساس ازصنعت‌نقاشی و هنر تجسمی جلو می‌افتد چرا که برخلاف مجسمه‌سازی و نقاشی که‌جوهرآنها تصویر و توصیف است، شعر جوهرش عبارتست از عمل. به‌علاوه پیکرهٔ لائوکوئون تجسم و تصویر فکر و احساس هست اما تجسمی است که معرف یك لحظهٔ سکون و رکودست و البته با احساس واقعی که حرکت و عمل با آن همراه است تفاوت دارد و شعر در واقع از هرگونه هنر تجسمی برترست. لسینگ تندیسهٔ لائوکوئون را با شعری که ویرژیل شاعر رومی دربیان احوال این پدرتیره‌روز در حماسهٔ معروف «انه‌ئید» آورده است مقایسه می‌کند و نشان می‌دهد که شعر «عمل» را در عین حرکت آن توصیف می‌کند و طبعاً جاندارترست اما نقاشی و پیکرسازی فقط یك لحظه از«عمل» را تجسم می‌دهد والبته روح ندارد وبدینگونه این‌دورا نمی‌توان شبیه دانست. بدینگونه با نشان دادن این نکته که جوهر شعر تصویر و تجسم نیست حرکت و عمل است، لسینگ راه را برای رهروان شیوهٔ طوفان و طغیان (Sturm und Drang=)، و پیشروان رمانتیسم آلمانی هموار کرد. گوته دربارهٔ این رسالهٔ وی گفته بود «که وقتی این کتاب آمد تمام نقدهای پیش‌از

آن، مثل یک لباس کهنه و فرسوده، دور انداخته شد». معهذا کتاب لسینگ امروز دیگر از جهت نتایجی که وی در طی بحث بدان رسیده است اهمیت ندارد فقط اهمیتش از آن روست که استدلالی دقیق و روشن را در یک مسألهٔ مربوط به‌نقد و زیباشناسی دنبال کرده است.

انتقادهای تندی که لسینگ از تراژدی فرانسوی می‌کرد پادشاه پروس را که هنوز به‌شدت تحت نفوذ ولتر واقع بود از وی ناراضی ساخت و وی ناچار به‌هامبورگ رفت و آنجا به‌نقد نمایشنامه‌هایی پرداخت که در تئاتر ملی هامبورگ به‌نمایش در می‌آمد. مجموعهٔ همین نقدها بود که «درام‌نامهٔ هامبورگ» وی‌را به‌وجود آورد و آن، از مهمترین آثار لسینگ درزمینهٔ نقد ادبی بشمار می‌آید. لسینگ درطی دوسال اقامت در هامبورگ کوشید تا به‌عنوان نویسنده ومنتقد یک تئاتر ملی واقعی برای آلمان به‌وجود آورد اما وقتی تجربه به‌وی نشان داد که اول باید ملت آلمانی وجود داشته باشد تا برای آن یک تئاتر ملی به‌وجود آید با خشم و تأسف کار خود را ترک گفت چرا که آلمان هنوز تا نیل به‌عنوان ملتی واحد فاصلهٔ زیاد داشت. بدون شک انتقادهایی که وی درطی این مقالات از تراژدی فرانسوی می‌کرد به‌هیچوجه ناشی از تعصب ضد فرانسه نبود بلکه بیشتر از آن جهت بود که آنچه در آن‌زمان در هامبورگ و همه‌جا اجرامی‌شد، فرانسوی‌بود، درصورتیکه درنظر لسینگ کمال مطلوب تئاتر در آثار شکسپیر و درام‌های یونانی تجسم یافته بود. وی شکسپیر و یونانیان را همچون دو آینهٔ صاف و زدوده که طبیعت واقعی را ارائه می‌کنند تلقی می‌کرد. دربارهٔ لذتی که از تراژدی حاصل می‌شود خاطرنشان می‌کرد که آن بهیچوجه، آنگونه که کرنی ادعا دارد، ناشی از تعلیم اخلاقی آن نیست بلکه‌ناشی است از همدلی و همدردیی که در ما ایجاد می‌کند و بس. دربارهٔ آراء و عقاید ارسطو خاطرنشان می‌کند که شکسپیر خیلی بهتر از کرنی و کلاسیک‌های فرانسوی رموز مربوط به‌تراژدی را ـ آنگونه که درفن شعر ارسطو آمده است ـ درک کرده است. طرفه آنست که بررغم تحسین و اعجابی که لسینگ نسبت به‌شکسپیر دارد باز سنت‌های یونانی را اهمیت بسیار می‌دهد و حتی فن شعرارسطو را مثل هندسهٔ اقلیدس عاری از خطا می‌داند، جز آنکه اصرار دارد نشان دهد کلاسیک‌های فرانسوی کلام او را درست درک ننموده‌اند و آن را چنانکه باید تفسیر نکرده‌اند.

به‌این طریق نه‌گرایش به‌درام شکسپیر، نزد لسینگ درحکم نفی سنت یونانی ونقد ارسطویی بودنه‌معارضه بانفوذ تراژدی فرانسوی مستلزم‌طردکلی فرهنگ فرانسوی می‌شد.

برای نسلی که لسینگ معرف کمال مطلوب آن محسوب می‌شد یونان وطن واقعی فرهنگ جدید اروپا به‌شمار می‌آمد و این احساس درایتالیا، فرانسه، وانگلستان‌هم درین زمان دربین اروپاییها غلبه داشت اما عالی‌ترین ترجمان آن درتمام اروپا یك هنردوست باستانشناس آلمانی بود به‌نام یوهان یواخیم وینکلمان (۱۷۶۸-۱۷۱۷). وی از خانواده‌یی فقیر بود و در اوایل حال یك چند به‌کار تعلیم پرداخت اماعشق به‌فرهنگ و هنرباستانی اورا به‌ایتالیا کشانید و به‌باستانشناسی وهنر علاقمندکرد. انتشار یك‌رسالهٔ اودرباب تقلید آثار یونانی سبب شدکه پادشاه لهستان مقرریی‌برای او تعیین‌کند تا مطالعات خود را در رم دنبال نماید. چند رسالهٔ او درباب‌حفریات هرکولانوم وپمپئی حاصل تحقیقات باستانشناسی را دریـن زمینه در دسترس فضلا قرارداد. دراواخر عمرکتاب معروف خود راموسوم به «تاریخ هنردرنزدپیشینیان» نوشت (۱۷۶۶) ودوسال بعد به‌وینه رفت وماری‌ترز ملکهٔ اتریش درحق وی‌محبت بسیارکرد و هدایایی قیمتی به‌او داد. هنگام عزیمت به‌آلمان به‌دست همسفری‌کـه در نشانهای طلای وی طمع‌کرده بود دربین راه دریك مهمانخانه در شهر تـریسته کشته شد. خبر مرگ وی برای دوستداران هنر به‌قدری تأسف‌انگیز بود کـه گوته یك‌جا ضمن صحبت از آن می‌گویدکه من هنوز جایی را که این خبر به‌من‌رسید در خاطر دارم، خبر مثل صاعقه‌یی بودکه در یك آسمان روشن فرود آید. بـرای وینکلمان‌که تحقیق و مطالعه درفرهنگ و هنر یونانی شغل عمده‌اش بود یونان‌یك معجزهٔ استثنایی وبی‌همتا بودکه همواره می‌بایست درعالم هنر سرمشق واقعی‌تلقی گردد. معهذا آنچه مورد نظر وی بود این نبودکه باید یونان را تقلیدکرد بلکه وی معتقد بودکه می‌بایست در روح یونان نفوذ کرد و دیگر بار آن اوضاع و احوال را که درگذشته موجب‌پیدایش فرهنگ یونان‌گشته بود دوباره احیاء کرد. به‌همین سبب وی در «تاریخ هنر» که در واقع شاهکار اوست نه‌فقط تاریخ هنر یونانی را عرضه‌کرد بلکه درعین‌حال‌کوشید تا آنچه را به‌نظر وی اساس هنر یـونانی است

نشان دهد. اهمیت کتاب مخصوصاً در همین نکته بود که وی از آنچه جوهر هنر یونانی بود، و از تأثیری که این هنر در کمال مطلوب دنیای باستانی داشت تصویری دقیق ارائه می‌کرد. وینکلمان به‌هنرمند توصیه می‌کرد که ذوق درست را می‌بایست بی‌هیچ واسطه‌یی از سرچشمهٔ آن جستجو کرد، یعنی از هنر باستانی؛ و به‌عقیدهٔ وی این همان کاری بود که کسانی چون میکل آنجلو، رافائل و نیکلاپوسن هم کرده بودند. درین کتاب وی روح پرتوان یونانی وزیبایی آرمانی آثار هنری آنها را ستایش کرد و آنها را حتی «برتر از اصل طبیعت» شمرد چرا که به‌اعتقاد وی هنرمندان همواره نوع کامل (= urbild) را که درعین‌حال با آنچه اقتضای عقل وادراك انسانی است موافقت دارد سرمشق می‌گرفته‌اند و بدینگونه رموز مربوط به‌زوایا وخطوط اشکال را هنرمند آن‌گونه که از بررسی آثار هنرمندان باستانی می‌تواند درك کند از بررسی اصل طبیعت نمی‌تواند. باری کتاب وینکلمان با آنکه متضمن بعضی عقاید و آراء نادر یا محتاج اصلاح و تصحیح بود به‌سبب شیوهٔ بیان پرقدرت و مخصوصاً به‌خاطر توصیف‌های دقیقی که از آثار هنری داشت فوق‌العاده دلپذیر واقع شد و شهرت بسیار یافت. چنانکه لسینگ هم که رسالهٔ لائوکوئون را از نقد یك کلام وینکلمان دریکی از آثار نخستین وی آغاز کرده بود این کتاب را با شوق وتحسین بسیار خواند.

باری در بحبوحهٔ شوق و هیجان که آلمان لسینگ و وینکلمان؛ به‌هنر و فرهنگ یونانی نشان می‌داد نسبت به‌تراژدی فرانسوی که نقادان کلاسیك فرانسه آن را برمبنای اصول ارسطویی مبتنی می‌شمردند روی خوشی نشان نمی‌داد. معهذا نفی تراژدی فرانسه در آلمان این زمان به‌هیچوجه مانع از قبول آنچه دیدرو درباب درام عرضه کرد، یا آنچه مونتسکیو درباب روابط بین آداب و رسوم با محیط و اقلیم بیان می‌کرد، ومخصوصاً آنچه ژان‌ژاك روسو در لزوم بازگشت به‌طبیعت تعلیم می‌نمود نبود و این‌همه درافکار و آراء هردر منتقد و متفکر معروف منعکس شد که افکار و آراء و زمینهٔ یك نهضت ادبی تازه‌هم شد: نهضت طوفان و طغیان.

یوهان گوتفرید فن هردر (۱۸۰۳-۱۷۴۴) درپروس شرقی به‌دنیا آمد و در کونیگسبرگ یك‌چند نزدکانت تلمذ کرد و ازتأثیر کلام او بود که به‌جغرافیا ومردم-

شناسی علاقه یافت چنانکه از دوستی با یوهان‌گئورگ‌هامان (۱۷۸۸-۱۷۳۰)- یك فیلسوف عارف‌مسلك عصر- علاقه به‌شعر و نقادی‌را آموخت. هردر بعدها به‌ریگا رفت و درآنجا یك چند مربی و واعظ کلیسا بودلیکن چندی بعد از آن‌کاردست کشید و به‌مسافرت پرداخت. دربازگشت با گوته دوستی‌گزید و ذر او تأثیر بسیار کرد. در اواخر عمر نیز نویسندگان جوان و رمانتیك با وی ارتباط یافتند و ازوی چیزها آموختند. از آنجمله آراء هردر در باب فلسفهٔ تاریخ، گرایش او به‌قرون وسطی، علاقهٔ او به‌شرق ومطالعات تطبیقی، توجه او به‌طبیعت وفطرت و شوقی که نسبت به‌ترانه‌های عامیانه نشان می‌داد، به‌علاوه این نکته که وی شعر را همچون‌یك عامل مهم تربیتی تلقی‌می‌کرد درکسانی مثل‌برادران شلگل، هولدرلین، نووالیس، شلایرماخر، و دیگران تأثیر بخشید. آثار او غالباً مقالات پراکنده وکوتاه وبلندی است درمسایل مختلف ادبی و فلسفی ازبحث درباب بنیاد زبان و ترانه‌های‌عامیانه گرفته تابررسی درباب فلسفهٔ تاریخ، که وی‌آنها را به‌صورت کتاب نشر کرده‌است. به‌علاوه یادداشتهای مسافرت او نیز جالب است و مجموعهٔ این آثار معرف‌تفکری تازه، عمیق، وابتکاریست که مخصوصاً ازلحاظ نقد ادبی فواید بسیاری را متضمن است. ازجمله دریك‌رشته تحقیقات انتقادی راجع به‌ادبیات‌آلمان به‌شاعران‌معاصر توصیه می‌کندکه مادهٔ الهام خویش را درتاریخ گذشته بجویند، در رسالهٔ دیگر که شامل یادداشتهای پراکنده نقادی است لسینگ ووینکلمان را سرزنش می‌کندکه درحق یونانیان به‌عبث مبالغه کرده‌اند و اینکه آنها پنداشته‌اند که آن قوم سرمشق ابدی برای ذوق وقریحهٔ انسانی بشمارند سخنی‌گزافه است. دریادداشتهای‌مسافرت نسبت به‌فرانسه وفرهنگ آن سخنان طعن‌آمیز دارد. از جمله می‌گوید دورهٔ فرانسه به‌سر آمده است و از قرن لوئی چهاردهم دیگر نشانی نمانده است و می‌پرسدکه تازه درهمان قرن لوئی چهاردهم نیز چه چیز اصیل و ابتکاری وجود داشت؟ اکثر هوشمندان عصر تحت تأثیر اسپانیا و ایتالیا بودند و در زمان ریشلیوهم مجامع ادبی غالباً از مضامین خارجی الهام می‌گرفتند. درباب ترانه‌های عامیانه خاطرنشان می‌کندکه درآغاز حال شعر همه‌جا به‌شیوهٔ همین ترانه‌های عامیانه بوده است هومیروس مثل‌شاعران امروز دریك‌گوشهٔ خلوت‌نمی‌نشسته است‌تا موافق‌سنت‌های ارسطویی شعر بسازد بلکه آنچه را می‌شنیده است و آنچه را در زندگی به‌تجربه

درمی‌یافته است به‌شعر درمی‌آورده است. درباب مجموعهٔ معروف «ترانه‌های اوسیان» که امروز محققان آنهمه را از مجعولات ماکفرسن می‌دانند هردرکه مثل معاصران خویش آنها را آنگونه که ناشر مدعی بود از مقوله اشعار اصیل‌عامیانه تلقی می‌کرد شوق و تحسین فوق‌العاده نشان می‌داد. در فلسفهٔ تاریخ معتقد بود که اندیشه و زندگی انسان، مثل آداب و رسوم اقوام بشری، با نظام عالم وبا اقتضای احوال جغرافیایی مناسبت دارد و برخلاف آنچه بعضی می‌پندارند تمدنهای گذشتهٔ انسانی از بین نمی‌رود بلکه از نسلی به‌نسل دیگر و از قومی به‌قوم دیگر انتقال می‌یابد و نباید تمدن و فرهنگ شرقی را درقیاس با یونان و رم کم اهمیت شمرد. ظاهراً توجه به‌اقتضای احوال ومحیط است که او را وامی‌دارد تا شوق وعلاقه‌یی را که وینکلمان و لسینگ نسبت به‌یونان دارند اغراق‌آمیز بیابد، واز جمله درباب درام شکسپیر واینکه وحدت عمل و سایر وحدتها دراین درام اهمیت ندارد، خاطر-نشان می‌کند که این امر ازاقتضای محیط شکسپیر و محیط داستانهای اوست. چون سادگی حوادث تراژدیهای یونانی که وحدت عمل را درآنها اقتضا دارد ناشی از اینست که تراژدیهای یونانی بازماندهٔ مراسم و آداب دینی آن قوم است و به‌همین سبب همین سادگی آنها را به‌طبیعت و واقعیت نزدیك نگه می‌دارد. اما تراژدی فرانسوی که‌کار یونانیان را تقلید می‌کند چون بنایش براقتضای طبیعت نیست نمی-تواند اصیل و جالب باشد درصورتیکه آنچه در درام شکسپیر می‌آید حوادث زندگی است، آنهم حوادث زندگی مردم شمال اروپا که به‌مراتب پرتحرك‌تر، پیچیده‌تر، و مبهم‌تر از حوادث زندگی مردم یونان است و ازین رو آنچه شکسپیر به‌روی صحنه می‌آورد یك زندگی ساده نیست تا بتوان مثل آنچه منشأ درام یونانی قدیم است از آن انتظار «وحدت عمل» داشت. بدینگونه درنزد هردر بین شکسپیر و هومیروس ازین حیث اشتراك و توافق هست که هردو به‌طبیعت نزدیکند اما وی درعین حال مثل ژان‌ژاك روسو علاقهٔ به‌طبیعت را مستلزم تسلیم به‌ندای فطرت و به‌آنچه احساس قلبی می‌خوانند می‌داند و آنچه گوته می‌گوید که احساس همه چیزست (Gefüzl ist alles) در واقع‌تعبیری است ازین تعلیم، که مجموع‌ویژگی-های آن بیش از هرچیز با رمانتیسم سازگاری داشت و در عین‌حال زمینهٔ اصلی یك نهضت بیدوام قبل از رمانتیك شدکه نزد ما به‌نام نهضت «طوفان و طغیان»

(Sturm und Drang) معروفست، هرچند درصحت این تسمیه ظاهراً جای تأمل‌هم هست.[۱۴]

این نهضت که بانی آن هردر بود نام خود را از نمایشنامه‌یی به‌همین عنوان اثـر فریدریش ماکسی‌میلیان فن کلینگر (۱۸۳۲-۱۷۵۲) گرفت اما روح محرك آن در واقع گوته بود که در آن ایام کلینگر را نیز درتحت حمایت خویش داشت و شیلر را هم بدان جلب کرد. هدف نهضت که بین ۱۷۷۰ تا ۱۷۸۰ دوام داشت عصیان‌در مقابل قراردادها و اصول جاری بود، مخصوصاً درمقابل روح روشنگری عصر که در لسینگ تجسم می‌یافت و روح کلاسی سیسم کـه کلوپشتوك مظهر آن به‌شمار می‌آمد. البته میراث کلوپشتوك درگوتنیگن مخصوصاً به‌وسیلهٔ دسته‌یی از شاعران جوان، به‌نام انجمن بیشه (Hainbund) دنبال شدکه محرك آنها شوق وطن‌پرستی و علاقهٔ مذهبی و قـومی بود و در بین آنها کسانی چون یـوهان هاینریش‌فوس (۱۸۲۶-۱۷۵۱) وگوتفرید آوگوست‌بورگر (۱۷۹۴-۱۷۴۷) از پیشروان رمانتیك به‌شمارند. اما نهضت طوفان و طغیان که واکنش شدید یکدسته شاعران جوان‌بود درمقابل آنچه نزد سالخوردگان محترم شمرده می‌شد مخصوصاً در فرانکفورت و اشتراسبورگ به‌اوج رسید و البته وقتی باگذشت سالیان جوانان سالخورده‌ترشدند آن تندرویها را ترك کردند و به‌اعتدال گرائیدند. معهذا دربین آثاری کـه در این سالهای طوفان و طغیان بـه‌وجود آمد نمایشنامهٔ اگمنت و نمایشنامهٔ گـوتز فن‌برلی‌شین‌گن وداستان ورتر اثرگوته، وهمچنین نمایشنامه‌های‌رهرنان وتوطئه‌فیسکو اثـر شیلر معرف اصالتی خاص است. از ویژگی‌های این دوران شور وهیجان که شایدآن را بیشتر بایدیك نوع سبك و اسلوب شمرد تایك نوع نهضت،عصیانگری درمقابل اصول جزمی بودکه اعتقاد به‌تأثیر محیط به‌رهبران نهضت دستاویزی می‌داد تا درباب قطعیت هرنوع قاعده‌یی اظهار تردیدکنند. یك ویژگی دیگر علاقـه به‌طبیعت‌بودکه اعتقاد به‌نوعی وحدت‌وجود غالب این جوانان را به‌قبول امری که ورای تعقل باشد می‌کشانید. در پیدایش مجموع این اندیشه‌ها غیر از تعلیم هردر و هامـان، سخنان ژان‌ژاك روسو، مونتسکیو، دیدرو، شافتسبوری و اسپی‌نوزا نیز تأثیر داشت و با اینهمه جوانان منسوب به‌این گروه از تمام این عـوامل خارجی

می‌خواستند برای ایجاد یك جریان فکر ملی استفاده کنند. اما جنبهٔ فردگرایی، و مخصوصاً جنبهٔ ذهن‌گرایی که در مجموع تفکر اینان به‌طور بارزی هویدا بود انتشار این‌گونه سخنان را در دوره‌یی که تمایلات جامعه‌گرایی درحال شکفتن بود مانع می‌آمد وچند سالی بعدبنیانگذاران آن که در جوانی کوشیده بودند تا اکثراحوال و شرایط اجتماعی‌عصررابه‌باد طعن وانتقادگیرندبا احساس مسؤولیت‌های‌اجتماعی از این شوروهیجان افراطی به‌سوی‌نوعی‌اعتدال‌گرائیدند وبه‌دوران فکری معتدلی قدم نهادندکه منتقدان‌آن‌را دورهٔ کلاسیك می‌خوانند. معهذا هیچ‌یك ازین‌رهروان دنیای طوفان و طغیان از این عقیدهٔ سابق که نقد ادبی می‌بایست در هرحال اثر هنری را به‌عنوان تجلی و تجسم فرهنگ یك عصر تلقی کند دست برنداشتند.[۱۵]

اما مکتب کلاسیك آلمانی نیز خودمثل همین نهضت‌طوفان و طغیان یك تجلی دیگر از روح آرمان‌جویی آلمانی بودکه در آن بین‌تعقل‌گرایی روشنگران وذهنیت‌گرایی اصحاب طوفان وطغیان نوعی تلفیق‌به‌وجودآمده بود.[۱۶] لیکن برخلاف‌آن دوره‌که هنرمندان وشاعران بیشتربه‌انگلستان واروپای شمالی نظر داشتنددر دوران‌کلاسیك نظرها به‌اروپای جنوبی و یونان دوخته شد چنانکه غیر از ویلاند (۱۸۱۳-۱۷۳۳) و فریدریش هولدرلین (۱۸۴۳-۱۷۷۰) که یونان‌گرای واقعی بودند، هم نمایشنامهٔ ایفی‌گنی در تـوریدِ، را گوته از یونان باستانی الهام یـافت و هم‌شیلر به‌بعضی آثار اوری‌پیدس یونانی علاقه نشان داد. یك عامل مؤثر عمده‌هم درپرورش مبانی این مکتب عبارت بود از آراء کانت، و مخصوصاً آنچه وی‌درکتاب نقدعقل عملی و نقد داوری آورده بود. در واقع آنچه شیلر را به‌جادهٔ کلاسی‌سیسم راه نمودتعلیم کانت بود و در آراء او نیز چیزی کـه زمینهٔ مکتب‌کلاسیك را به‌ذهن شیلرالقاء می‌کرد نه‌فقط این مسأله بودکه امرقاطع (Kategorlsche limperativ) وجدان به‌شاعر اجازه نمی‌دهدکه بیرون از حوزهٔ تکلیف اخلاقی برای خود آزادی قـایل باشد بلکه‌نیزاین‌نکته‌که زیبایی‌وهنر با مفهوم‌غائیت بی‌غایت-Zweckmässigkeit) (ohne zweck ملازمه دارد و درکار شاعرسودمندی نباید ملحوظ باشد، این‌اندیشه را به‌شیلر القاء می‌نمود که گریز از نظم و قاعده آنگونه‌که در دورهٔ طوفـان و طغیان شعار شاعران‌بود با فطرت وطبیعت مغایرت دارد. با اینهمه شعر وهنرفعالیتی

آزاد و ورای هدف‌های سودجویانه‌دارداما این نکته درعین‌حال مانع از آن نیست که طبیعت برای هنرهم قواعدی داشته باشدکه آن قواعدرابوسیلهٔ نوابغ برهنر تحمیل می‌کند، و از همین روست که باید به‌آنچه یونانیان باستانی‌به‌عنوان استادان ابدی درباب این قواعد گفته‌اند توجه‌کرد.

معهذا کلاسی‌سیسم آلمان‌که مخصوصاً در نزد شیلر و گوته به‌اوج کمال خویش می‌توانست نایل آید در حقیقت بیشتر یك گرایش نظری بود تا یك مکتب عملی، وآن نیز با مرگ شیلر زمینهٔ نظری خود را تقریباً از دست داد. به‌علاوه با تجلی روح فائوستی‌که مخصوصاً با ظهور رمانتیسم مقارن بود مسایل نظری مربوط به‌نقد ادبی درخط تازه‌یی افتاد. هرچند گوتهٔ پیر- پدر فائوست- درین زمان‌که اوج عصرگوته (Gothezeit) به‌شمار می‌آمدرمانتیسم رانوعی‌بیماری می‌یافت وسلامت را عبارت می‌دید ازکلاسی‌سیسم.[۱۷] با اینهمه رمانتیسم لامحاله آنگونه که طغیان فائوستی روح‌آلمانی را ارائه می‌کردازقدرت‌وسلامت یك روح‌طغیانگرنیزحکایت داشت. این طغیان فائوستی در بیرون از قلمرو ادبیات هم نوعی گرایش رمانتیك به‌وجود آورد: درفلسفه مخصوصاً با تعلیم هگل، ودرموسیقی مخصوصاً با ظهور بتهوفن. به‌علاوه درعین‌آنکه نخستین موج این‌نهضت مقارن همین ایام درانگلستان درگرفت فقط درآلمان‌بودکه به‌صورت یك طغیان، یك انقلاب فائوستی، درآمد. درآلمان نیز هرچند طلیعهٔ آن دربرلین در آثار واکنرودر، وتیك ظاهر شد فعالیت آن به‌عنوان یك جمعیت ادبی درشهر «ینا» بنیان گرفت،که درحدود سالهای ۱۷۹۰ شیلر، فیخته، و شلینگ درآنجا تدریس می‌کردند و نوالیس و برادران شلگل نیز آنجا می‌زیستند. اجتماع تعدادی شاعر، منتقد، و فیلسوف درینجا سبب شدکه این رمانتیك‌های پیشین فرصتی پیدا کنند تا مباحث تازه‌یی در زمینهٔ نقد ادبی مطرح کنند. در پیدایش مکتب تازه، البته تأثیر عرفان بومر، وحدت وجود اسپی‌نوزا، طبیعت‌گرایی ژان‌ژاك روسو، و حتی شور وهیجان گوتهٔ عصر طوفان وجهش‌قابل ملاحظه بود. دربین‌کسانی‌که روح رمانتیك این دوره را نشان می‌دهند نوالیس (۱۸۰۱-۱۷۷۲)، و شلایر ماخر (۱۸۴۳-۱۷۶۸) درخور ذکرند که با شلینگ (۱۸۵۴-۱۷۷۵)، فریدریش شلگل (۱۸۲۹-۱۷۷۲) و برادرش اوگوست ویلهلم

(۱۸۴۵-۱۷۶۷) گروه رمانتیك‌های پیشین را به‌وجود آوردند. معهذا از اوایل‌قرن نوزدهم که مرگ و تفرقه تدریجاً یاران را جدا کرد یکدسته رمانتیك دیگر در هایدلبرگ پدید آمدند که نقادان آنها را «رمانتیك‌های جوان» می‌خوانند و آنها مخصوصاً به‌خاطر علاقه‌یی که به‌ترانه‌ها و قصه‌های عامیانه دارند مشهورند ودربین آنها برنتانو (۱۸۴۲-۱۷۷۸)، گورس (۱۸۴۸-۱۷۷۶)، یاکوب گریم(۱۸۶۳-۱۷۸۵) و برادرش ویلهلم گریم (۱۸۵۹-۱۷۸۶) مخصوصاً درخور ذکرند. چنانکه درسایر شهرهای آلمان نیز تدریجاً رمانتیسم رواج یافت و تعدادی از داستان‌نویسان مثل ایشندرف (۱۸۵۷-۱۷۸۸) کلایست (۱۸۱۱-۱۷۷۷) و هوفمان (۱۸۲۲-۱۷۷۶) از آنجمله نام و آوازهٔ بسیار یافتند.

عقاید وافکاری که رمانتیك‌ها در زمینهٔ نقد ادبی نشر و ترویج کردند روی‌هم رفته به‌مکتب آنها صبغهٔ فلسفی و انتقادی قابل ملاحظه‌یی می‌داد. این عقاید وافکار بیشتر مشتمل بود براعتقاد به‌نسبی‌بودن زیبایی و هنر، تأکید در وحدت وهمانندی شعر درنزد تمام اقوام عالم، اصرار در برتری احساسات قلبی برسایر قوای ذهنی، توجه به‌عنصر عامیانه و جهات مشترك دربین اشعار اقوام مختلف، اعتقاد به‌رابطهٔ بین شعر و موسیقی و ضرورت رهایی از قیود سنت‌ها درشعر. به‌علاوه آنهابه‌جای علاقه‌یی که تراژدی‌نویسان فرانسوی‌به‌کمال مطلوب دنیای شرك نشان می‌دادند به‌دنیای مسیحی، به‌احوال شوالیه‌های قرون وسطی توجه نشان می‌دادند وهمین‌نکته بود که مخصوصاً آنها را شایستهٔ عنوان رمانتیك می‌کرد. مکتب رمانتیك آلمانی مخصوصاً ازجهت فعالیتی که درزمینهٔ‌نقد ادبی به‌خرج داد درتاریخ ادبیات‌اروپایی اهمیت دارد ودرین‌زمینه می‌بایست از بین رمانتیك‌های پیشین نام فریدریش‌شلگل، و از بین رمانتیك‌های جوانتر نام یوزف گورس را درینجا ذکرکرد.

فریدریش فن شلگل که پنجسالی از برادرش آوگوست ویلهلم کهتر بود بیش ازاو روح رمانتیك عصر را مجسم می‌کرد و هرچند برادر بزرگتر به‌جهات مختلف از جمله اعتدال‌گرایی و طول عمری بیشتر- بیش از او توانست در افکار و عقاید نفوذکند اما اقوال وآراء او غالباً ازفریدریش الهام می‌یافت ودربعضی موارد فقط تفسیر وتبیین‌همان آراء بود.[۱۸] البته برادربزرگترنه‌فقط در ترجمهٔ آثار شکسپیر و

تعدادی از شاعران اروپایی توفیق‌قابل ملاحظه‌یی یافت بلکه درنشر مبادی‌رمانتیسم درفرانسه نیز از طریق روابطی که با مادام دواستال داشت تأثیر بسیار کرد. به‌علاوه زوجهٔ اوکارولین نیز که بیوهٔ یك صاحبمنصب پزشك بود و بعدهاهم از شلگل‌جدا شد و به‌ازدواج شلینگ درآمد وی را یاریهای بسیار می‌کرد.[۱۹] خود او که بعدها به‌ادبیات سنسکریت‌علاقه یافت ودر عین‌حال مباحث مربوط به‌نقد ادبی را همچنان دنبال می‌کرد جنبهٔ آرام یك روح‌رمانتیك را ارائه می‌نمود. درصورتیکه فریدریش که اصالت و ابتکاری بیشتر ونیز شوروعلاقه‌یی افزونتر داشت با زن‌خویش‌دوروته دختر مندلسن که او نیز شاعر و نویسنده بود و آثارش را به‌امضای شوهرش نشر کرد، معرف جنبهٔ شوروهیجان روح رمانتیك بود. فریدریش نیز مثل برادربزرگتر به‌سانسکریت علاقه پیدا کرد اما گرایش او به‌آیین‌کاتولیك موجب‌کاهش اعتبارش درنزد پروتستانها شد و این نیز از اسبابی بودکه وی را از اینکه به‌قدر برادرش‌در افکار معاصران تأثیر کند بازداشت. درشور شاعرانه البته وی از برادر قویتر بود لیکن نقد رمانتیك درعین‌آنکه بیشتر از افکار و الهامات وی مایه می‌یافت، به‌سعی و شوق هردوان توسعه و رواج تام یافت.

این نقدکه مخصوصاً از نفوذ تعلیم هردر متأثر بود می‌کوشید تا دربررسی آثار ادبی، به‌خود آن‌آثار اکتفا نکند بلکه مخصوصاً به‌محیطی که این آثار درآن به‌وجود آمده است توجه‌کند و به‌این نکته‌که این آثار در مجموع جریان تاریخ چه جایی دارند[۲۰]. همکاری دوبرادر درمجله‌یی به‌نام آتنه (Athenaum) آغاز شد که آنها با کمك یکدیگر و با همکاری دوستان رمانتیك «ینا»ـ از جمله فیخته، شلینگ، شلایرماخر، ونوالیس ـ بنیاد کردند (۱۷۹۸). این مجله همان «کارگاه فریدریش شلگل» بودکه به‌تعبیر «گوته»[۲۱] ازآن اکسیژن‌بیرون می‌آمدـ یعنی‌عامل احتراق. تمام شور وهیجان آتشین مجله‌هم‌که این عامل‌احتراق ازآن صادر می‌شد در واقع از روح رمانتیك فریدریش به‌وجود می‌آمد و هرچند در ۱۸۰۱ مجله در دنبال پاره‌یی‌اختلاف نظرها تعطیل گشت، نوالیس در همانسال مرد، و رمانتیك‌های پیشین از هم‌جدایی‌گزیدند اما روح رمانتیك‌که دراین‌ایام معرف یك‌طغیان‌فائوستی تازه در اندیشهٔ آلمانی بودادامه یافت وبازدرتعلیم برادران شلگل همچنان به‌صورت نوعی نقد فلسفی دنبال شد. لیکن اصول عمدهٔ این نقد فلسفی بیشتر، و با حدت و

عمقی فزونتر درنوشته‌های فـریدریش شلگل منعکس شدکه او را بـاید بانی نقد رمانتیك خواند. دراین نوشته‌ها که غیر از مقالات، وکتابها، شامل سخن‌رانی‌ها و حتی نامه‌های شخصی او نیز هست فریدریش نشان می‌دهدکه منتقد می‌بایست هم‌از طریق فقه‌اللغه (Philologie) درجزئیات اثر نویسنده وارد شود وهم از طریق تخیل درمجموع کلی اثر نفوذ کند. البته نباید تنها به‌عبارات زیبای اثر توجه‌کـرد باید ازکل اثر تصور روشنی بدست آورد و لازمهٔ این‌کارهم آنست که حتی آنچه را نـویسنده شاید عمداً مخفی و مستور داشته است منتقد ادراك و اظهارکند. منتقد خوب درنظر وی می‌بایست به‌احوال دنیای هنر وقوف داشته باشد طرز بنا و طبع و نهاد آثار هنری را بشناسد و موجبات و اسباب نفسانی را که سبب تکوین هر-گونه اثر می‌تواند شد درك‌کند. وی مخصوصاً تأکید می‌کند که منتقد می‌بایست از طریق همین نفوذ، با ادراك نحوهٔ تکوین یك اثر، موفق به‌باز ساختن و از نـو پرداختن (Nachkonstrurieren) کارنویسنده بشود.[۲۲] بدینگونه‌کار عمدهٔ منتقددر نزد وی داوری نیست شناخت و بازسازی است ومنتقد بیشترمورخ وفیلسوف‌است تاقاضی و پردازندهٔ حکم و قانون.

شاید مهمترین‌کاری‌که نقدرمانتیك‌انجام داد ومنجر به‌توسعهٔ قلمرونفوذمنتقد گشت همین نکته بودکه وی‌کارخود را ازصورت قانون‌پردازی جزمی‌که لازمه تلقی نقد به‌عنوان داوری هست بیرون آورد وآن را متوجه به‌بررسی نحوهٔ تکوین‌آثارکرد که یك حاصل عمده‌اش‌هم عبارت بود از غور درمسایل مربوط به‌گذشتهٔ آلمان و تحقیق درقصه‌ها و ترانه‌های قومی و هرچیزکه جنبهٔ ملی و آلمانی داشت. چنانکه نقد رمانتیك‌های جوان- رمانتیك‌های هایدلبرگ- هم‌که، ناخرسندی هیجان‌آلودی از هجوم و استیلای بناپارت درخاطر آنها خلجان داشت رنگ تعصب شدید ملی یافت واقدام‌به‌جمع ونشر قصه‌هاوترانه‌های عامیانه‌هم‌که این دسته توجه‌مخصوصی به‌آن داشت انعکاسی از همین هیجان تازه بود. یوزف فن‌گورس (۱۸۴۸-۱۷۷۶) شاعر و منتقدکه در واقع یك نقاد عمدهٔ این مکتب بـود با توجه به‌اهمیت نقش قصه‌ها و ترانه‌های عامیانه، آنچه را «هردر» درتبیین تفاوت بین‌شعر مطبوع‌یاطبیعی (Naturpoesie) وشعر مصنوع یا صنعتی (Kunstpoesie) بیان می‌کرد استنباط و

تأیید کرد. وی خاطرنشان می‌کرد که شعر طبیعی، قبل از پیدایش صنعت و اصول فنی مربوط به‌شعر و شاعری به‌وجود آمده است و در واقع امریست که به‌شاعر مستعد و صاحب قریحه، بی‌آنکه به‌قواعد و اصول مربوط به‌صنعت و صنعتگری توجه داشته باشد الهام می‌شود و حاجت به‌تعلم‌هم ندارد. به‌علاوه اساطیرهم که کهنه‌ترین صورت آنست دربین همهٔ اقوام هست‌چنانکه درنوع‌حماسه‌ـ ازنیبلونگن تاحماسهٔ هندوان ـنیزجلوه‌دارد وگورس خود چون فارسی می‌دانست وقسمتی از شاهنامه‌را هم به‌نام داستان پهلوانان ترجمه کرده بود دربیان‌این‌نکته از روی وقوف تام سخن می‌گفت.

این توجه به‌شرق نه‌فقط یك ویژگی فکر رمانتیك بلکه در عین‌حال خاصیت فکری عصرتازه‌یی‌بود که توسعهٔ اقتصادی‌درتمام‌اروپا فکراستعمار شرقی رادراذهان پرورش می‌داد و انظار رابه‌جاذبه‌های شرق متوجه می‌داشت. به‌علاه روح‌فائوستی درعطش سیری ناپذیری که برای دست‌یافتن به‌هرگونه معرفت داشت درین زمان برای دست‌یافتن به‌سرچشمه‌های کشف نشدهٔ حکمت وادب به‌هند وایران‌وسرزمین‌های عرب روی‌آورده بود. برادران شلگل هردوبه‌حکمت و ادب سنسکریت‌اظهار علاقه‌کردند چنانکه ادبیات دوران طوفان و طغیان‌هم به‌این منبع تازه علاقه نشان می‌داد. گوته حتی درپیری دیوان شرقی غرب را به‌وجود آورد چنانکه فن‌کلینگر داستان جعفر برمکی را موضوع یك داستان یافت. شایدآنچه علاقهٔ بعضی‌شاعران رمانتیك را درین زمان به‌دنیای شرق برمی‌انگیخت تا حدی نیزفعالیت شرقشناسان و باستانشناسان بود که تحقیقات آنها افق‌های تازه‌یی برادبیات می‌گشود. دربین‌این رمانتیك‌هافریدریش‌روکرت(۱۸۶۶-۱۷۸۸) شاعر و شرقشناس معروف، حتی‌قالب شعرفارسی را با کامیابی قابل ملاحظه‌یی درادبیات آلمانی تجربه‌کرد[۲۳] ودرواقع تعدادی اشعار فارسی را با قالبهایی مشابه به‌آلمانی درآورد. پلاتن هالرمونده (۱۸۳۵-۱۷۹۶) نیز مجموعهٔ غزلها و همچنین مجموعه‌یی به‌نام عباسیان ساخت که درطی آنها نوعی حکمت ابیقوری را با لحن شرقی تعلیم می‌کرد.

معهذا روح فائوستی نمی‌توانست دردنیای احساسات و رؤیاهای رمانتیك بماند، و در صدد طغیان‌برنیاید. رؤیاهای «فائوست» درآنچه به «آزادی» و«استقلال»مربوط

بود نیاز به «عمل» داشت وگوته نیز خود در فائوست تعلیم انجیل را برهمین مبنا تفسیر کرده بود: درآغاز عمل بود. و این چیزی بود که دستهٔ شاعران آلمان جوان (Das Junge Deutschland) بـدان می‌اندیشید. اینان که تحت نفوذ تعلیم هگل و عقاید آزادی‌طلبان فـرانسه، ادبیات را در خدمت زندگی می‌خواستند گـوته و رمانتیك‌ها را محکوم می‌کردند. با اینهمه شوق وعلاقه به‌عمل مانع از آن نشد که یك تن از نام‌آوران آنها- هاینریش هاینه (۱۸۵۶-۱۷۹۷) - هم، از آنگونه کـه اقتضای خون «یهودی» اوبود مثل‌رمانتیك‌ها به‌رؤیای‌شرق، به‌غزل‌غزلهای سلیمان، بیندیشد وحتی داستان فردوسی ومحمودغزنه رابرای یك منظومهٔ خویش‌موضوعی مناسب بیابد. درهرحال روح عطشان فائوستی آلمانی دراین اواسط قرن نوزدهم همراه باتوسعهٔ علوم‌طبیعی‌راه خودرا به‌سوی واقع‌گرایی (Realismus) وطبیعت‌گرایی (Naturalismus) گشود. اما تا مدتهابعدازگوته درادبیات‌آلمان‌دیگرنویسندهٔ قابل ملاحظه‌یی به‌عرصه نیامد و اگرآمد اتریشی یـا سویسی بود.[۲۳] با اینهمه دو «مرد برتر» درپایان این قرن عرصهٔ هنر و اندیشهٔ آلمان را تسخیر کردند- ریشارد- واگنر(۱۸۸۳-۱۸۱۳) و فریدریش نیچه (۱۹۰۰-۱۸۴۴- که هریك به‌نوعی خاص خویش طغیان روح فائوستی‌آلمان را تجسم می‌داد. در واقع اولین اثر نیچه‌به‌نام ولادت تراژدی درخشانترین بررسی عصر وی درزمینهٔ شناخت هنریونانی ودرام‌بود. این رساله که نطفهٔ اصلی تمام فلسفهٔ نیچه را دربرداشت درحقیقت مولود مباحثاتی بود که نیچه در دوران دوستی و شیفتگی خویش با واگنرداشت. طرفه آنست کـه بعد از قطع ارتباط آندو نیز، مقارن نشر این رساله واگنر رساله‌یی نوشت به‌نـام تحول موسیقی از درام که درعین‌حال حاکی‌ازتأثیر متقابل بین افکار اوو نیچه محسوب می‌شد. معهذا از لحاظ فلسفی نیچه درین اثـر مثل تمام فلسفهٔ خود بیشتر مـدیون شوپنهاور به‌نظر می‌رسید حتی درآنچه راجع به‌تفاوت بین موسیقی و هنرهـای توصیفی درین رساله بیان می‌کرد از شوپنهاور متأثر بود. نیچه موسیقی را هنر دیونیزوسی و آثارتوصیفی را هنر آپولونی می‌خواند و اصالت هنر یونانی راهم در اتحاد بین ایـن دوکمال مطلوب می‌یافت. امـا بررغم بدبینی تسکین‌ناپذیر شوپنهاور وی گمان می‌کرد که انسان تحت تأثیر هنرهای دیونیزوسی از راه‌نوعی اتحاد شهودی که با «روح جهانی» می‌یابد«فردیت» خود را از دست می‌دهد ولیکن

در عین‌حال تأثیر آرامش وسکون آپولونی سبب می‌شود که تجلی بعضی صورتهای فردیت به‌انسان آرامش و تسکین به‌بخشد و بدینگونه بود که هنر یونانی به‌اعتقاد نیچه کمال مطلوب خود را در پیروزی بروحشت می‌یافت و همین نکته به‌عقیدهٔ نیچه، نشان می‌داد که یونانیان و هنرمندانشان به‌هیچوجه بدبین نبوده‌اند.

۱۱
می‌اندیشم، پس هستم

با آنکه اولین اثر عمده‌یی که دوران رنسانس فرانسه در زمینهٔ نقد ادبی به‌وجود آورد رسالهٔ معروف دوبلی(۱۵۶۰-۱۵۲۵) دردفاع وآرایش زبان فرانسه، ودرحقیقت بحثی ادبی مشتمل برقیاسات خطابی بود، نقد ادبی درفرانسه غالباً برتفکر انتقادی مبتنی بود و هرچند درمقابل میراث معروف دکارت «می‌اندیشم، پس‌هستم»- آنچه بعضی منتقدان فرانسوی دنبال کردند گه‌گاه برشعاری از نوع «احساس دارم،پس هستم» مبتنی بود باز آنچه روی‌هم رفته سیمای نقد فرانسوی را درطی تاریخ دراز تحول آن نشان می‌دهد همپایی «نقد» با «اندیشه» است و ادبیات فرانسه گویی از طریق نقد درخود «اندیشه» کرده است و هستی خود را با این اندیشه باز یافته است. رسالهٔ دوبلی نیز البته در ادب قبل از وی به‌کلی بیسابقه نیست و نقد ادبی حتی درقرون وسطی نیزدرادبیات فرانسوی مجال‌ظهورداشته است امااین رساله را محققان غالباً اولین اثر عمدهٔ نقادی در ادبیات فرانسه شمرده‌اند.

این رساله درحقیقت دفاع از مبادی و اصولی بودکه پیررنسار (۱۵۸۵-۱۵۲۴) و مکتب ادبی‌معروف‌به‌پلئیاد (= هفت‌اختران پروین Pleiade) درپیروی ازشیوهٔ قدماء یونان و رم از آن پشتیبانی می‌کرد و به‌همین سبب از شیوهٔ شاعری کلمان مارو (۱۵۴۴-۱۴۹۴) که جز نبوغ شاعرانه و گرایش به‌آیین پرتستان همه‌چیزش - از قالب‌ها و طرز بیان و موضوع اشعار- قرون وسطایی بود انتقاد می‌کرد.[۱] رسالهٔ دوبلی که از زبان فرانسوی درمقابل نفوذ لاتین دفاع و حمایت می‌کرد در واقع چیزی از نوع رسالهٔ سخنوری عامیانه اثر دانته ایتالیایی بود و از ادبیات ایتالیا نشانهای دیگر نیز داشت. دوبلی درین رساله خاطرنشان می‌کرد که زبان فرانسه

می‌تواند غنی وپرمایه شود و راه‌آن نیز عبارتست از تقلید و اقتباس ازادب‌باستانی یونان ورم. البته غنی کردن این زبان تنها راهش‌آن نیست که الفاظ یونانی ولاتینی درآن واردکنند. اینگونه‌الفاظ اخذکردنی‌را بایدازلهجه‌های محلی‌گرفت اما زبان شعرکه‌آن را باید غنی کرد به‌اعتقاد دوبلی پرمایه شدنش ازآن راه است‌که انواع وفنون‌معمول در شعر یونانی‌ها را درآن واردکنند وبدینگونه، قدرت ووسعت‌آن رابیفزایند. باید قالبهای ساده، بازاری،ومربوط به‌رقص‌وترانه‌را که درآثارکسانی مثل‌کلمان‌ماروهست ترك‌کرد و روی به«انواع» (Genres) متین و مهم شعر یونانی و لاتینی عهد قدیم آورد.

بدون شك رسالهٔ دوبلی از حیث اهمیت و اصالت مهمترین اثری بودکه در زمینهٔ فن شعر و مسایل مربوط به‌نقد درتمام‌قرن شانزدهم فرانسه به‌وجودآمدمعهذا اثرهای دیگری‌هم دراین دوره به‌وجودآمدکه از آنجمله بود رساله‌یی به‌نام‌مخمس (Le Quintil) که پیروان «مارو» در رد دوبلی نشر دادند و برکلام او اعتراضهای سخت نمودند. چنانکه درمقابل این‌فکر دوبلی‌که با اخذ و اقتباس الفاظ دیگرباید زبان فرانسه را غنی‌کرد به‌شدت اعتراض‌کـردند و گفتند اگر این سخن دفاع و آرایش زبان‌فرانسه باشد سرکوفت وسرزنش زبان‌فرانسه چه خواهد بود؟ به‌علاوه انواع تازه‌یی‌هم که‌دوبلی مدعی بود باید از یونانیان گرفت مؤلف این رساله‌منکر بود و از جمله معتقد بود فن رثاء (Elegie) که دوبلی توصیه می‌کند محرك حزن‌و اندوه است درصورتیکه شعر باید مثل نقاشی موجب تفریح و مسرت باشد و این «نوع»هم مثل «تراژدی»که نیز دوبلی‌توصیه می‌کند از جهت شاعری ارزش‌زیادی ندارد. در بین آثار دیگری‌که در این عهد به‌وجود آمد و از جهت نقد ادبی قابل ملاحظه بود فن‌شعر «پله‌تیه» و منظومهٔ «وکلن» را درباب «فن شعر» باید یادکرد. پله‌تیه (Pelletier) ، در دنبال توصیهٔ مجملی‌که دوبلی درباب لزوم‌توجه به‌کومدی و تراژدی سبك یونانیان‌کرده بود، درفن‌شعر خویش (۱۵۵۵) به‌تفصیل درباب‌این انواع سخن گفت و ظاهراً دربعضی سخنان خویش از شارحان ایتالیایی فن شعر ارسطو و مخصوصاً از اسکالیجرو نیز استفاده‌کرد. چنانکه وکلن (۱۶۰۸-۱۵۳۶) هم درمنظومهٔ فن شعر خویش از شارحان ایتالیایی و همچنین از منظومهٔ «فن شعر» هوراس تا حد زیادی الهام‌یافت. این هردو اثر نیز درواقع معرف طرز تلقی‌انجمن

پلئیاد درباب شعر و شاعری بود و مبانی و ارکان مکتبی را که مکتب کلاسیك خوانده شد تمهید کرد. درتاریخ عقاید ادبی فرانسه انجمن پلئیاد اهمیت خاصی دارد چرا که تعلیم این انجمن سبب شدکه شعر به‌بعضی اصول و مبادی خویش شعور و وقوف حاصل کند.[۲]

البته تفکر فرانسوی درطی‌این دوران نوابغ برجسته‌یی‌چون رابله (۱۵۵۳-۱۴۹۰) و مونتنی (۱۵۹۲-۱۵۳۳) درقلمرو نثربه‌وجود آورد چنانکه درشعرهم کسانی‌چون رنسارد (۱۵۸۵-۱۵۲۴)، و مالرب (۱۶۲۸-۱۵۵۵) بدان رونق دادند. با اینهمه‌در تمام دورهٔ رنسانس درفرانسه، برخلاف ایتالیا، چیز ابتکاری قابل ملاحظه‌یی در زمینهٔ نقد ادبی به‌وجود نیامد وآنچه بود اگر از چهارچوبهٔ مشاجرات ادبی بیرون بود غالباً شرح و تفسیر فن شعر ارسطو یا مناقشه درآراء شارحان ایتالیایی عهد رنسانس بود. به‌سبب‌همین احوال‌چیزی که درین دوره درنقد ادبی‌فرانسه‌غلبه داشت علاقه‌به‌مباحث مربوط‌به‌قواعد (Les Regles) بود.غالب صاحبنظران معتقدبودندکه امری به‌نام جمال آرمانی (Le Beau idéal) وجود داردکه یونانیان پیشینه بدان دست‌یافته‌اند و آثار آنها ما را بدان‌کمال مطلوب رهبری می‌کند. حتی به‌کمك قواعدی چندکه درفن شعر ارسطو و مخصوصاً درآثار شارحان ایتالیایی‌کتاب او هست امروزهم می‌توان به‌ابداع شاهکارهایی نظیر آثار آنها توفیق یافت. کسانی مانند شاپلن (۱۶۷۴-۱۵۹۵)، دوبنیاك (۱۶۳۰-۱۵۵۰) و دیگران نیزدرطی‌رسالات و آثار خویش این معانی را با بیانی آمیخته به‌قطع وجزم عنوان می‌کردند و بدینگونه اصل‌لزوم تبعیت ازقواعد قدما همه‌جا درنزد قوم مقبول بود. نهایت‌آنکه چون‌درباب‌طرز اجراء این قواعدوحدود استعمال‌آنها طبعاً بروز اختلاف‌نظرهایی نیز اجتناب‌ناپذیر بود شاعران و نویسندگان عصرغالباً در دیباچهٔ کتابها و یادرطی رساله‌های جداگانه با یکدیگر به‌مشاجرات برمی‌خاستند. دربین این مشاجرات‌می‌توان نزاع مربوط به‌سید (Querelle du Cid) را نام بردکه ریشلیو وزیر اعظم وقت برضدکورنی‌شاعربه‌راه انداخت وازبعضی‌جهات تاحدی شباهت به‌مشاجرات اصحاب صاحب‌بن‌عباد و هواخواهان متنبی درادبیات عربی دارد. قضیه ازین قرار بودکه ریشلیو (۱۶۴۲-۱۵۸۵) صدراعظم معروف فرانسه درصدد برآمد نمایشنامهٔ

سید اثر کورنی (۱۶۸۴-۱۶۰۶) را که مقبول عامه واقع شده بود نقض وتحقیر کند به‌همین سبب برخی از ارباب نظر را به‌نقدوجرح این اثر واداشت چنانکه هم‌به‌تحریك او جمعی مغرضان شاعر را هجو کردند و بعضی دیگر اثر او را که خودش اقرار داشت از یك اثر اسپانیایی گرفته است مسروق ومنتحل شمردند. کورنی‌هم به‌این انتقادها جواب داد و معرکهٔ جدال گرم شد. سرانجام یك تن از ارباب «سیف و قلم» به‌نام‌اسکودری (۱۶۶۸-۱۶۰۱) که خود نمایشنامه نویسی‌هم می‌کرد امادرین کار داعیه‌اش بیش از استعدادش بود رساله‌یی تحت عنوان ملاحظات در باب سید نوشت و درطی آن کورنی را تخطئه‌کرد و به‌باد انتقاد گرفت. وی دراین رساله خاطرنشان‌کرد که بعضی نوشته‌ها مثل کرمك شبتاب هستند درشب‌از دور درخشنده بنظرمی‌آیندامااز نزدیك چیزی جز کرم نیستند. شهرت وآوازهٔ سید اثر کورنی‌نیز اساس ندارد و براین اثر- به‌اعتقاد اسکودری- بسی ایرادها وارد هست. از جمله آنکه اصل و موضوع قصه خود چندان لطفی ندارد و از آن گذشته درموارد متعدد نیز شاعر درطی این نمایشنامه از «قواعد» مربوط به‌فن تراژدی تجاوزکرده است. به‌علاوه درطی‌نمایشنامه اشعار سخیف وناپسندهم بسیار هست و آنچه نیزمضامین و افکار بدیع درآن می‌توان یافت مسروق و مسبوق است. انتشار این ملاحظات درباب سید، نزاع‌راشدیدترکرد وموافق ومخالف‌وارد معرکه شدند قطعات منظوم و منثور در هواخواهی‌کورنی واسکودری نوشته شد و سرانجام داوری‌درین‌باب به«آکادمی فرانسه» که ریشلیو به‌تازگی درهمان ایام تأسیس وایجادکرده بود برده شد و چندی بعد احساسات آکادمی درباب سید منتشر شدکه آن را بعضی یك‌شاهکار انتقادی شمردند و برخی نقدی دور از واقع‌نگری تلقی‌کردند. درین رساله هرچند آکادمی تمام ایرادات اسکودری را نپذیرفته بود اما اکثر آن را تصدیق کرده بود معهذا حتی ریشلیوهم ازاین‌حکمیت‌آکادمی‌خشنود نشد وکورنی نیز با آنکه تسلیم این رأی نشد از آن پس درمراعات اصول وقواعد ارسطو دقیقتر شد و بیشتر به متابعت مبادی مکتب‌کلاسیك‌گردن نهاد.

مکتب کلاسیك فرانسوی از لحاظ مبادی و اصول بیشتر به گزارندگان فلسفهٔ ارسطو و مخصوصاً به‌شارحان ایتالیایی «فن شعر» - مثل ویدا، اسکالیجرو، و

کاستلوترو- مدیون بود. مسایل عمده‌یی که نزد نقادان وشاعران این مکتب مطرح می‌شد عبارت بود از مسألهٔ هدف وغایت هنر، مسألهٔ تقلید و طبیعت، مسأله قریحه شاعر و استعدادی که برای نوع یا انواع خاص دارد، مسألهٔ لزوم تبعیت و تقلید از قدما، و مسألهٔ نقشی که «عقل» یا «ذوق سلیم» درامر نظارت برحدودکار ووظیفهٔ شاعر می‌تواند داشت. بیشتر مباحث به‌تبعیت از ارسطو و شارحان وی مربوط به نمایش بود و درسایر انواع نیز چیزیکه غالباً مطرح بحث می‌شد مسایل مربوط به‌فن شعر ارسطو بود. اساس عمدهٔ تعلیم این مکتب نیز عبارت بود از «حقیقت‌نمایی» (Vraisemblance) که غالباً برهمهٔ مسایل مهم دیگر تقدم داشت وفی‌المثل دربعضی موارد ضمن‌طرح یك‌داستان تاریخی، در «نمایش»نیز پاره‌یی دستکاریهای جزئی‌ومحدود- نه‌مهم وکلی- تجویز می‌شد تابه‌دستاویزآن «حقیقت‌نمایی»حادثهٔ داستان بیشتر و بهتر تأمین تواند شد و شك نیست که درین موارد نیز دستکاریها نمی‌بایست چنان باشد که حقیقت رویداد تاریخی را دگرگون جلوه دهد. ملاك حقیقت‌نمایی‌هم تلقی و قضاوت خواننده وشنونده بود وشاعر برای اطمینان ازنیل به‌آن هدف، خویشتن را درجای خواننده و منتقد می‌گذاشت وسعی می‌کرد طرز تلقی او رادرك کند. البته مسألهٔ رعایت ظاهر(Bienséance)هم که مناسبت‌بین‌احوال و اطوار اشخاص داستان وتوافق‌آنها را با آداب (Moeurs) عصری که درداستان تصویر می‌شد طلب می‌کرد خود به‌نحو دیگری از نتایج و فروع اصل «حقیقت‌نمایی» تلقی می‌شد. این قاعدهٔ «رعایت ظاهر» هم نزد منتقدان و شاعران مکتب کلاسیك اهمیت بسیار داشت چنانکه درماجرای معروف «نزاع مربوط به‌سید»، منتقدان‌هم این‌نکته را که رودریگ بعدازکشتن پدرشیمن از وی خواست تا اورا به‌دست خویش از دم تیغ بگذراندبا قاعدهٔ «رعایت ظاهر» مغایر تلقی کردند، هم ازدواج آن‌دورا درپایان داستان بدان‌سبب که در زندگی عادی معقول و مجاز تلقی نمی‌شد با آن قاعده منافی شمردند. قاعدهٔ وحدتهای‌سه‌گانه (Les trois unités) هم که درباب‌آنها نویسندگان فرانسوی اصرار بسیار می‌ورزیدند، خود امری بود که به‌اعتقاد آنها عدول یا غفلت از آن غالباً به‌اصل «حقیقت‌نمایی» لطمه می‌زد. حتی امر شگفت (Le Merveilleux) هم که درگشودن«عقدهٔ» داستان‌گه‌گاه نقش عمده‌یی داشت باز درنزد منتقدان وصاحبنظران این مکتب تابع این شرط بود که می‌بایست

وقوع این امر «شگفت» و خارق‌العاده، همچون امری که حاصل تسلسل حوادث عادی باشد روی دهد و آنچه از مقولهٔ معجزه، یا مداخلهٔ خدایان به‌شمارست، به‌نحوی روی دهد که مقدماتش از پیش تدارك شده باشد و وقوعش طوری باشد که انتظار آن، معقول به‌نظر آید. بدینگونه مکتب کلاسیك برای نیل به«حقیقت‌نمایی» آشنایی با طبیعت، با ذوق سلیم، و با اقتضای عقل را الزام می‌کرد و اینهمه را در آثار قدما متحقق می‌یافت.

این مکتب کلاسیك که شاعران و نویسندگان منسوب به‌آن درین دوره کسانی‌چون مولیر (۱۶۷۳-۱۶۲۲)، لافونتن(۱۶۹۵-۱۶۲۱)، راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹)، بوسوئه (۱۷۰۴-۱۶۲۷)،فنه‌لون (۱۷۱۵-۱۶۵۱)،لابرویر (۱۶۹۶-۱۶۴۵) وبوالو(۱۶۳۶-۱۷۱۱)را درصف خویش‌داشتند، ویژگی عمده‌اش‌ارتباط آن بود با سلطنت‌مطلقه. در واقع دوران‌کلاسیك درطی این سالهای بین اواسط قرن هفدهم تا اواخر قرن هجدهم‌درتمام اروپادوران‌سلطنت مطلقه بود[۳] بارگاه‌های کوچك مربوط به‌سنیورها و امراء محلی که در اوایل عهد رنسانس هنوز وجود داشت با طلوع سلسله‌های بزرگ از اهمیت افتاد. درفرانسه حامی و مشوق بزرگ ادبیات عبارت بود ازکاخ سلطنت که درآنجا پادشاهان بوربون نویسندگان و شعرا را تحت حمایت خویش داشتند.حامی و مربی واقعی نویسندگان‌کلاسیك‌هم‌عبارت بود از «لوئی‌چهاردهم» که درخشندگی عصر کلاسیك‌فرانسه به‌نام اوست- قرن‌لوئی چهاردهم. امادرعصر پدر او لوئی سیزدهم (۱۶۴۳-۱۶۰۱) نیز مخصوصاً به‌سعی و تشویق ریشلیو، صدراعظم وقت مکتب‌کلاسیك قوت داشت چنانکه بعد از وی احفاد نالایقش - لوئی پانزده و لوئی شانزده- نیزکه قدرت مطلقه بوربون‌ها را تا آستانهٔ انقلاب کبیر ادامه دادند، همچنان ادب‌کلاسیك را همچون یك نتیجهٔ فرهنگ اشرافی‌تلقی می‌کردند. درحقیقت‌قرن‌هجدهم‌که قرن فلسفی وحتی قرن روشنایی (Siecle de Lumière) نیز خوانده می‌شود با آنکه آزاد اندیشانی چون ولتر (۱۶۹۴-۱۷۷۸) ودیدرو (۱۷۸۴-۱۷۱۳)را به‌وجودآورد نتوانست‌مکتب تازه‌یی‌را جانشین مکتب‌کلاسیك‌کند. هرچند نیمهٔ دوم قرن هجدهم‌که مقارن با شروع ضعف و انحطاط دولت مطلقه و نفوذ افکار آزادیخواهانه بود، نسبت به‌قواعد و اصول

مربوط به‌ادب‌قدما اعتقادی نشان نمی‌داد اماتااوایل قرن نوزدهم که مکتب‌رمانتیك پدیدآمد نویسندگان وگویندگان به‌ندرت‌از اصول کلاسیك منحرف شدند. چنانکه در درام‌های ولتر هرچند افکار تازه تلقین می‌شد باز شیوه‌کار همان‌طرز کار کورنی و راسین بود وکسانی مانند دیدرو و ماریوو (۱۷۶۳-۱۶۸۸) هم هرچند طرزهای تازه درنمایشنامه‌نویسی به‌وجود آوردند لیکن آنچه آنها به‌نام«کمدی‌اشك‌آور» (Comedie larmoyante) و درام بورژوا (Drame Bourgeois) عرضه‌کردند با اصول مکتب کلاسیك تعارضی نداشت.

مکتب کلاسیك مخصوصاً مبتنی‌برلزوم تبعیت و تقلید از قدما بود. این تقلید و تبعیت از قدما در نزد شاعران مکتب پلئیاد ناشی بود از حس اعجابی که آنها نسبت‌به‌قدرت و کمال‌هنری قدما داشتند اما درنسلهای بعد و درنزدکسانی که مکتب کلاسیك فرانسوی را بنیاد نهادند لزوم تقلید از قدما مبتنی بود برالزام عقل، و بر این نکته که تقلید قدما چیزی جزتقلید کمال طبیعت نیست وچون آثار قدما راتمام نسلهای بعد از آنها تحسین و تقدیر کرده‌اند تقلید وتبعیت از آنها تقلید و تبعیت از حکم عقل و از اجماع عقلی است. به‌علاوه، آنگونه که اوبینیاك تصریح می‌کند تقلید از سرمشق قدماهم فقط محدود به‌مواردی است که آنها به‌اقتضای عقل (raissnnablement) عمل کرده‌اند[۴]. بدینگونه درنزد صاحبنظران این مکتب اصل پیروی از عقل با اصل تقلید ازقدما منافات‌هم‌ندارد. درحقیقت کمال زیبایی‌وآنچه جمال آرمانی نام دارد درنزد شاعران بزرگ‌این مکتب‌ناشی از ادراك حقیقت‌است و در تعبیر از همین معنی است‌که بوالو عبارت مشهور خود را که «جز حقیقت هیچ‌چیززیبانیست» (rien n'est beau que le vrai) بیان می‌کند. اینکه‌درتوصیف و بیان شاعر باید حقیقت‌نمایی (Vraisemblanee) مورد توجه باشد نیز نتیجه‌یی است‌که از این طرز تفکر عاید مکتب کلاسیك شده است. منتقد بزرگ این مکتب «بوالو»ست‌که در واقع اصول و مبانی این شیوه را بر «عقل» و ذوق سلیم‌مبتنی می‌سازد و درعین‌حال خاطرنشان می‌کندکه آنچه درنقد و شناخت آثار ادبی می‌تواند به‌عنوان‌محك ومعیاری مطمئن‌تلقی شود اجماع همگانی(Le Consentement uninevrsel) است. چنانکه راسین‌هم،دردیباچهٔ «ایفی‌ژنی» خویش می‌کوشیدنشان دهدکه پیروی از قدماء یونان چیزی جز پیروی از ذوق و پسند همگان نیست.

معهذا این فکر پیروی از قدما حتی دربحبوحهٔ قدرت و تفوق مکتب کلاسیك نیز از عکس‌العمل مخالف نمی‌توانست خالی بماند و «شك دستوری» ممکن نبود در باب صحت و شمول آن تردید خود را اظهار نکند. جالب‌ترین واکنش درین‌باب عبارت بود از «نزاع قدما و متأخران» که غوغای بزرگی درآکادمی فرانسه و در محافل ادبی پاریس اواخر قرن هفدهم برانگیخت. درحقیقت، نزاع به‌سال۱۶۸۷ واز مجمع آکادمی برخاست. چون‌درآنجا شارل‌پرو (۱۷۰۳-۱۶۲۸) شعری‌تحت عنوان «قرن لوئی چهاردهم» خواند و دوران لوئی را با عصر اوگوست در رم مقایسه‌کرد، بوالو که این مقایسه را اهانتی به «قدما» تلقی‌کرد برآشفت و از روی اعتراض مجلس‌آکادمی را ترك گفت و در دنبال آن مشاجره‌یی پدید آمد که در تاریخ نقد ادبی اهمیت خاص‌دارد. درطی‌این مشاجرات‌کسانی بودندکه متأخران- مثل راسین، مولیر، وکورنی - را برقدما ترجیح می‌نهادند یا آنها را لامحاله از قدما کمتر نمی‌شمردند وکسانی‌هم بودندکه قدما را مبدع و مبتکر و متأخران را تابع و مقلد می‌شمردند و معتقد بودندکه اینان را نمی‌توان با آنها مقایسه کرد. هواخواهان متأخران به‌اصل «ترقی» استناد می‌کردند و مدعی بودندکه فرهنگ و اخلاق انسانی ازروزگار یونانیان تا امروز بسی‌پیش رفته است به‌علاوه آیین‌مسیح نیز درتلطیف ذوق وقریحهٔ انسان تأثیری قطعی داشته است واینهمه نشان می‌دهدکه متأخران رانمی‌توان ازقدما فروترشمرد.شارل‌پرورأی خودرا درین‌باب دررساله‌یی به‌نام موازنه بین قدما و متأخران نشرکردکه بوالو در رساله‌یی به نام اندیشه‌هایی در باب‌لونژن بدان جواب داد. طرفه آنست‌که این مشاجرات درنزد فنه‌لون (۱۶۵۱-۱۷۱۵) ودولاموت (۱۷۳۱-۱۶۶۲)به‌بحث درباب‌شعرو«قافیه» هم‌کشید وبدینگونه ارزش‌کار شاعری و قافیه‌بندی‌هم محل نزاع واقع گشت. فنه‌لون شعر را یکسره کاری بیحاصل می‌شمرد و نظم قافیه را چیزی جزآنکه انسان به‌عمد بخواهدکاری دشوار را برخودالزام‌کند تلقی نمی‌کرد ودولاموت این سؤال را پیش‌کشیدکه‌آیا آنچه از نظم قوافی حاصل می‌شود به‌زحمت آن می‌ارزد؟ وی تکلف شاعران را درنظم قوافی به‌کارآن شعبده بازان‌تشبیه‌کردکه می‌کوشند دانهٔ‌ارزن را ازسوراخ سوزن بگذرانند وکوشش آنان را برای سرودن اشعار قافیه‌دارکاری جنون‌آمیزو کودکانه خواند و گفت که «برای مردم خردمند مایهٔ شرم است که سخن موزون

را بیشتر از اندیشه‌یی که ذهن آنان‌را روشنی می‌بخشد و ازحالتی که در روح آنها تأثیر می‌کند بپسندند». این اعتراضات دولاموت را شاعران جواب دادند و شاید بهترین جوابی که به‌آن داده شد کلام ولتر بود. وی شعر را «سخنوری موزون» خواند وتأکید کرد که آنچه درشعر، همهٔ مردم جهان را محظوظ و مسحورمی‌دارد همان توازن مطبوعی است که «قافیه» نام دارد و از آن نمی‌توان چشم پوشید. در مقدمهٔ نمایشنامهٔ «ادیپ» هم ضمن رد دعاوی دولاموت نوشت که:

تمام ملتهای روی زمین جز رومی‌ها و یونانیهای باستانی اشعار قافیه‌دار می‌سروده‌اند و هنوزهم می‌سرایند. تکرارآهنگها به‌قدری برای انسان‌طبیعی است که وحشی‌ها نیز مثل مردم رم و پاریس و لندن و مادرید به‌قافیه توجه دارند و شعر مقفی می‌گویند.

معهذا اعتراض لاموت که تعجب‌می‌کرد چرا آدمیزادگان باید عمداً فنی را اختراع کنند که آنها را از اینکه آنچه را دلشان می‌خواهد به‌درستی بیان کنند باز بدارد، بعدها همچنان درآیندهٔ شعر و درتحول مباحث انتقادی انعکاس جالبی یافت[۵].

منتقد بزرگ مکتب کلاسیك‌فرانسه‌خود درعین‌حال شاعروآفرینشگری مشهوربود: نیکلا بوالودپرئو. وی با مولیر وراسین و لافونتن دوستی داشت و با آنکه لویی چهاردهم را درحق اوتوجه وعنایتی خاص بود دراواخر عمر به‌تنگدستی گذرانید. درنظم اشعارانتقادی واخوانیات دستی قوی داشت و دربعضی موارد شیوهٔهوراس شاعر رومی‌را به‌یادمی‌آورد. منظومهٔ تعلیمی او به‌نام فن شعر که در۱۶۷۴ نشریافت از مشهورترین آثار انتقادی جهان بشمارست[۶] و با آنکه بهیچوجه اثری ابتکاری و بیسابقه نیست و برآن ایرادهایی‌هم از جهت نقد ادبی وارد هست باز برای‌ادب کلاسیك‌اروپایی مثل‌سرمشق درخشان خویش‌ـفن شعر هوراس‌ـ یك‌مرجع‌مطمئن محسوبست. وی درپاریس بدنیا آمد و یکچند برای‌کشیشی و سپس جهت وکالت دادگستری درس خواند اما سرانجام روی به‌شاعری آورد و تقریباً چهل‌ساله بود که لوئی‌چهاردهم‌وی را به‌همراه‌راسین به‌عنوان وقایع نگار وتاریخ‌نویس‌جنگهای خویش برگزید. با آنکه درشاعری چندان قریحهٔ قوی نداشت، درنقد پرمایه بود

و تأثیر او درتهذیب ذوق مردم قابل ملاحظه شد. «فن شعر» او اولین اثـر انتقادی بود که سنت عقل‌پرستی دکارت را منعکس می‌کرد. در واقع ایـن منظومه‌هم مثل رسالهٔ «گفتار در روش» دکارت از اشارت به «عقل» آغاز می‌شد[۷] کـه دربین همهٔ خلق مشترکست و قوه‌یی است که درما هست و تمیز بین خطا و صواب را برای ما ممکن می‌سازد. ازین‌رو شاعر نیز مثل فیلسوف معتقد بود که هرگونه فکر وبیان می‌بایست چنان باشد که عقل را ارضاء کند. نتیجهٔ عقل‌گرایی بوالو هرچه بـاشد، توجه او به‌اهمیت عقل و اندیشه معرف یك جنبهٔ اصیل نقد فرانسوی است. ایـن اثـر شامل چهاربخش یا چهار منظومه است کـه طی‌آنها شاعر اصول‌کلی شعر و شاعری را با بحث درباب تاریخ و انواع شعر بهم درمی‌آمیزد. درمنظومهٔ نخست بوالو قواعد و اصول‌کلی و مشترك را بیان می‌دارد که درتمام انواع و فنون شعر لازم و درکار هست و از جمله درطی‌آن خاطرنشان می‌سازد که شاعر بـاید قبل از هرچیز قریحهٔ آفریننده داشته باشد، به‌علاوه باید حد و استعداد قریحهٔ خویش را بشناسد و بداند که از عهدهٔ نظم‌کدامیك از انواع و فنون شاعری برمی‌آیـد. نیز درین بخش بوالو این‌نکته را یادآوری می‌کند که رعایت‌قافیه بهیچوجه نبایدسبب شود که درشعر اواز جهت اندیشه خللی پدیدآید. ازین‌گذشته باید از مبالغهٔ دوراز عقل بپرهیزد و سخن را درست و روشن بیان‌کند. همچنین خاطرنشان می‌کند کـه شاعر بایدهم خودش بتواند شعر خـویش را تهذیب و اصلاح‌کند و هم از سخن منتقدان درتهذیب‌کارخویش بهره‌جویدوازانتقاد نرنجد. درینجابوالو،تاریخچه‌یی ازگذشتهٔ شعر فرانسه را به‌اجمال تمام بیان می‌کند واز هر شاعر نقدی می‌کند ودر عین‌حال خدمتی را که آن شاعر به‌زبان وشعر فرانسه‌کرده است بیان می‌دارد. در منظومهٔ دوم، بوالو قواعد و اصول بعضی از انواع و فنون بسیار متداول شعر را مثل غزل و مرثیه و قصیده و هجاء و غیره بیان می‌کند و اشاره‌یی نیز به‌تاریخ این فنون دربین شعراء روم و شعراء فرانسه می‌نماید. درمنظومهٔ سوم به‌بحث درانواع مهم سه‌گانهٔ شعریعنی تراژدی و کومدی‌وحماسه می‌پردازد. درمورد تراژدی‌نخست اصول و مبادی این فن‌وتاریخ‌آن را دریونان شرح‌می‌دهد، سپس احوال‌نمایشنامه‌نویسی گذشتهٔ فرانسوی را بیان می‌کند و آنگاه به‌ذکر قواعد کار می‌پردازد. در مورد حماسه توصیه می‌کند که شگفتی‌های اعمال قهرمانان دوران شرك یونان ورم

برای اینگونه شعر به‌مراتب از شگفتی‌های اعمال قهرمانان مسیحی قرون وسطی مناسبترست ازیـن‌رو حماسهٔ هومیروس (Homère) را می‌ستاید و برکسانی‌کـه حماسهٔ مسیحی سروده‌اند و بدینگونه از حقیقت حماسه به‌دور افتاده‌اند حمله می‌کند. درموردکومدی‌هم به‌حکم و قضاوت دربارهٔ ترانس (Terence) ومولیر می‌پردازد و به‌مناسبت، نکته‌های جالب مـی‌گوید. درمنظومهٔ چهارم بیشتر سخن از لزوم داشتن ذوق سلیم وضرورت اشتمال شعر برجنبهٔ اخلاقی درمیانست وازجمله خاطرنشان می‌کندکه شعربایدخوب باشدواگرمتوسط و میانه‌حال باشد به‌کارنمی‌آید. همچنین توصیه می‌کندکه شاعر باید دوستدار تقوی و فضیلت باشد و سخن برای‌کسب منفعت و جلب مکنت نگوید. با اینهمه خود او «فن شعر» را به‌مـدح لوئی چهارده ختم می‌کند و او را بدین عنوان می‌ستایدکه درحق شاعـران نعمتها دارد و قدر شاعری را می‌افزاید.

دربین تمام آثار بوالو فن شعر بیش از همه سبب شهرت او گشته است و درعین حال به‌شهرت اوهم‌لطمه زده است. براین اثر اوایرادهای بسیارهم‌گرفته‌اند که بعضی واردست و اکثر نارواست و منتقدان وضع زمانه و حـد دانش او را در این اعتراضات هیچ درنظر نگرفته‌اند. عیب عمدهٔ «فن شعر» آنست‌که بوالـو در تعریف انواع و بیان قواعد به‌موارد استثنایی وبه‌تغییراتی‌که ذوق و سلیقهٔ هرقومی دراعصارمختلف ممکن است درقواعدومقررات یك‌فن بدهدتوجه نداشته است.به‌عبارت دیگر بوالو غالباً بیش از حد جزمی است و به‌امر تحول و تغییر تاریخی و اختلاف و تفاوتی‌که از اقتضای زمان و مکان ناشی است توجه ندارد و این ایراد هرچند براو وارد هست امامنحصر به‌اونیست و دراکثر آثار قدما این عیب‌هست. درحقیقت بوالو از تاریخ ادب اطلاعات درستی نداشته است و از همین روست‌که هرجا وارد مباحث مربوط به‌تاریخ شده است غالباً سخنش نارساست. هرچنداین امرهم‌کلیت ندارد و دربعضی موارد اطلاعات تاریخی دقیق‌هم داردکه نادر است.

بوالو را روی‌هم رفته بزرگترین منتقد با نفوذ عصرکلاسیك بـاید شمرد. وی‌که خود شاعر بود در تهذیب و تربیت ذوق شاعران عصر تأثیر بسیار داشت و طیبت‌ها وهجوهای وی نیزکه درطی آنها شاعر بیهنران را هدف سرزنش می‌کرد مایهٔ ارشاد و هدایت هنرمندان واقعی بود. در واقع وی در ضمن نقد آثار ناپسند

طبعاً برای شناخت آثار پسندیده نیز اصول وقواعدی کشف و بیان می کرد. اصل تعلیم او این بود که شعر باید تابع عقل وطبیعت باشد و ازهرامری که آن را ازین اصل منحرف کنداجتناب باید نمود. جرم وخطای گویندگانی که مورد انتقادبوالو قرار می‌گرفتند نیز همین بود. زیرا بعضی از آنها برای آنکه خواننده را مشغول دارند، و برخی برای آنکه وی را به‌اعجاب وحیرت انـدازند، و عده‌بی‌هم فقط برای آنکه شعر خویش را زیبا جلوه دهند آنرا از راه عقل وطبیعت منحرف می‌نمودند. البته باید توجه داشت که آراء بوالو همه خاص وی نبود بلکه قسمتی از این آراء را شاعران عصر به‌وی‌القاء می کردند.معهذا درنزد بوالوهیچ چیزقطعی‌تر و ضروری‌تر از دستور قدما نبود. به‌اعتقاد وی حتی‌اقتضای زمان نیز نمی‌توانست درقواعد واصول قدما تزلزلی پدیدآورد. ازین‌رو در عقاید و اصول بوالو نوعی جمود هست که نقطهٔ ضعف آنهاست. بدینگونه، بوالو از اقتضای زمان ـ که ناچار قوانین و اصول را دستخوش دگرگونیها می کند ـ غافل می‌ماند و قواعد و اصول وی که آن را خود وی ناشی از طبیعت می‌داند، مثل خود طبیعت امریست ثابت و بی‌تزلزل. دربیان این‌اصول و قواعد بوالولزوم توجه به‌طبیعت را توصیه می کند. می‌گوید و تأکید می کند که امر زیبا چیزی جز «حقیقت» نیست اما وی این‌حقیقت را همان طبیعت می‌داند که درعین حال برای همه محسوس و معقول است و ازین رو امریست مشترك وکلی وبهمین سبب آنچه کلی وعمومی نیست با طبیعت وعقل توافق ندارد و از قلمرو شعر خارج است. بدینگونه متابعت از طبیعت هرگـونه تعقید، هرگونه اغراق، و هرگونه تکلف را منع و طرد می کند و امـر زیبا عبارت می‌شود ازطبیعت که حقیقت نیزجزآن نیست. اما شاعر برای شناخت آنچه طبیعت وحقیقت است‌ازآنچه طبیعت‌وحقیقت نیست چه ملاك‌ومعیاری دارد؟ شك نیست که درین‌موردنیروی تخیل(imagination) را نمی‌توان ملاك‌تشخیص‌گرفت زیراپیروی ازتخیل، انسانرا غالباًبدانچه غیرحقیقی وخلاف حقیقت است می کشاند. عواطف واحساسات‌نیزما را دچارمبالغه واغراق‌می کندوازجادهٔ مستقیم حقیقت دورمی‌افکند بنابرین آنچه درین جستجو می‌تواند رهبر شاعر و ملاك عمل او قرار گیرد عقل‌و منطق است اما چیزیکه بوالو آن را عقل و منطق می‌خواند درین مورد همانست کـه مردم ذوق سلیم می‌خوانند بوالو نیز می‌گوید کـه ذوق سلیم را باید محك و

معیار شناخت. اما این ذوق سلیم‌را چگونه می‌توان پرورش داد وبمدد آن‌می‌توان آنچه را کلی و حقیقی است از آنچه جزئی و غیر حقیقی است بازشناخت؟ به‌این سؤال بوالو جواب دهد که باید درتهذیب و تربیت ذوق سلیم از مطالعهٔ آثار قدما استفاده کرد زیرا از آنجا که قدما بیش از ما به‌طبیعت نزدیك بوده‌اند و تمدن و فرهنگ هنوز آنها را بـه‌اندازهٔ ما از آنچه طبیعی وحقیقی است دور نکرده بوده است طبعاً آنها بهتر از ما توانسته‌اند طبیعت را ادراك و توصیف نمایند. از همین روست که گذشت زمانه‌و پیش‌آمدهایی که درطی‌قرنها آداب وعقایدبشر رادستخوش دگرگونی کرده است نتوانسته است از ارزش و بهای آثار آنها بکاهد. بدینگونه درنزد بوالو، تنها با پیروی از قدماست که می‌توان آنچه را کلی و بشری است از آنچه فردی و جزئی است تشخیص داد وفقط با درك این قواعد و اصول است که می‌توان آثاری پدید آورد که مانند آثار آنها مورد ستایش و قبول تواند گشت.

در ماجرای معروف نزاع درباب قدما و متجددان بوالو مدافع قدما بود، وباآنکه تا پیدایش رمانتیسم نیز مکتب کلاسیك همچنان به‌پیروی از اصول بوالو نسبت به قدما علاقمند باقی ماند گفتگوهایی که درطی نزاع پیش‌آمد تأثیر قابل ملاحظه‌یی درپیشرفت افکار انتقادی و مباحث نقد ادبی داشت. در واقع کمال مطلوب مکتب کلاسیك مشتمل بردو عنصر متفاوت بود: علاقه به‌عقل وعلاقه به‌زیبایی. علاقهٔ به عقل که از میراث تعلیم دکارت و شك دستوری مکتب دکارت (Cartésianisme) نیز تقویت می‌شد از آنچه تعلق به‌دوران قدما بود و از تمام آنچه حکم به‌تقلید و جمود می‌کرد احتراز می‌جست و طالب استقلال عقل بـود درصورتیکه علاقهٔ به زیبایی صاحبنظران را به‌تحسین قدما و تمجید آثار «تقلیدناپذیر» آنها می‌کشانید و با تسلیم‌به‌تقلید از قدما راه‌توسعهٔ‌عقل‌را سد می‌کرد. اما عقل‌گرایی(rationalisme) که پیروی از قدما وتقید به‌کمال مطلوب کلاسیك مدتها آنرا درحصار تقلید به‌بند کشیده بود سرانجام می‌بایست لجام از سرخویش فروکشد و داستان شارل‌پرو و شعری که وی درطی آن عصر لویی چهاردهم را با عصر اگوست مقایسه کرده بود به‌وی‌فرصتی داد تا برضدتقالید طغیان کند. درمقابل اعتراضی که بوالو براین‌دعوی کرد وی رسالهٔ معروف «موازنه بین قـدما و متجددان» را نوشت. دراثبات ایـن

دعوی که بوالو را فوق‌العاده رنجانیده بود وی دراین رسالهٔ خویش کوشید نشان دهد که روح و فکر انسان دایم در «ترقی» است و چون در زمینهٔ دانش، اطلاعات مابیش ازقدماست ،چرا باید که در ادبیات چنان‌نباشد؟ قدما درهمه چیزحکم کودکان را داشته‌اند درصورتیکه متجددان درقیاس با آنها حکم اشخاص بالغ را دارند. یك صاحبنظر و متفکر عصر که درین نزاع از همان اول درکنار شارل‌پرو به‌دفاع از متجددان پرداخت فونتنل (۱۷۵۷- ۱۶۵۷) فیلسوف وادیب و محقق روشنفکر بود که رساله‌یی هم درباب این مسأله نوشت و درتأیید ادعای پرو مخصوصاً به‌این نکته اشارت کرد که مواهب طبیعت تمام شدنی نیست و هرعصری از اعصارهم دستاوردهای خود رابه‌عصربعد منتقل می‌کند. ازین‌روهوشمندان متأخرتمام‌مواهب و استعدادهای قدما را دارند و البته مواهب و استعدادهای دیگری راهم که خاص خودشان هست‌برآنها افزوده‌اند وهرچند شاید هنوز شاعرانی که از استادان‌بزرگ قدیم برتری یافته باشند به‌وجود نیامده‌اند مانعی نداردکه چنین شاعرانی به‌وجود آیند و درواقع باید به‌وجود بیایند. درطی این مشاجرات دو نویسندهٔ دیگر که فنه‌لون و لابرویر بودند نیز درصف هواخواهان قدما جای داشتند معهذا درنزدآنها مکتب کلاسیك به‌هیچوجه آن‌محدودیتی را که درتعلیم بوالو یافته بود نشان نمی‌داد ،چنانکه لابرویردررسالهٔ گفتار دربارهٔ تئوفراست نوعی‌سعهٔ مشرب داردکه حاکی است از توجه او به‌اینکه قواعد قدما لایتغیرنیست همچنین فنه‌لون درنامه به‌آکادمی که شاید بعد از فن‌شعر بوالو مهمترین اثر انتقادی عصرکلاسیك درادبیات فرانسه به‌شمار آید، ترجیح قدما را نه‌برحکم عقل بلکه برمبنای ذوق مبتنی می‌کند واین نیز نشان می‌دهد که نزد وی تقلید و تبعیت از قدما امری نیست که عقل بتواند آن‌را الزام‌کند. اما طرفداران «متجددان» (Modernes) که در واقع غلبهٔ نهایی با آنها بود استدلالشان مبتنی می‌شد برضرورت و الزام عقلی. پرو و فونتنل هر دو از پیروان‌دکارت (Cartesiens) بودندومبنای استدلال‌آنهاهم‌فکرترقی(Le Progrés) بود که از تعلیم دکارت گرفته بودند و چون شعر وادب را هم محصول «عقل» می‌دیدند آنرا نیز بالطبع مشمول اصل ترقی می‌دیدندو به‌همین‌سبب متجددان را برقدماترجیح می‌نهادند.[۹] بدینگونه،فکرترقی که اساس‌تعلیم فلاسفهٔ عهدروشنگری بود خود از مشاجرات قرن هفدهم ومخصوصاً ازنزاع بین قدما و متجددان‌حاصل

آمد. دربین صاحبنظرانی که این فکر ترقی و تعقل‌گرایی را درین دوره به‌هم در-آمیختند نام پیربل (۱۷۰۶-۱۶۴۷) نیزدر ردیف نام فونتنل شایستهٔ ذکرست.فرهنگ تاریخی و انتقادی او که خود یك مرجع‌عمدهٔ‌متفکران عهدروشنگری بودمجاهده‌یی ادبی بود که درطی آن نویسنده‌کوشیده بود تا به‌شیوهٔ فلسفی دکارت فقط چیزی‌را حقیقت بشناسد کـه آن را بتوان به‌طور وضوح حقیقت دانست. از پاره‌یی جهات فرهنگ پیربل طلایهٔ دایرةالمعارف دیدرو ومخصوصاً فرهنگ فلسفی ولتر به‌شمار می‌آید و در واقع روح نقادی قرن روشنگری- خاصه تعقل‌گرایی و تسامح‌جویی آن - بسیاری از ویژگی‌های خود را به‌این اثر فوق‌العاده مدیونست.

البته نهضت نوگرایی (Modernisme) که نزاع بین قدما و متجددان در واقع یك جلوهٔ آن بود به‌خاطرعلاقه‌یی که به«تعقل» نشان می‌داد ونیز به‌سبب‌آنکه «اندیشه» را بر «هنر» رجحان می‌نهاد طبعاً در ارزیابی‌آثار ادبی نیز ترجیح می‌داد که بیشتر به‌عقل -عقل استدلالی و نه «ذوق سلیم» که مکتب‌کلاسیك گه‌گاه آن را نیز به‌نام عقل می‌خواند -تکیه‌کند. معهذا نقد مبتنی براحساس (Critique de sentiment) هـم درهمین‌ایـام طرفدارانی داشت‌که از آنجمله می‌توان ژان باتیست دوبـوس (۱۷۴۲-۱۶۷۰) را ذکر کرد که رسالهٔ اوموسوم به«اندیشه‌های انتقادی درباب شعر و نقاشی» (۱۷۱۹) واکنش فرخنده و مناسبی بود درمقابل تعقل‌گرایی افراط‌آمیز عصر. به‌اعتقاداین‌کشیش باستانشناس‌اثرهنری رابه‌وسیلهٔ«قلب» باید ارزیابی‌کردنه به‌وسیلهٔ عقل. ازین رو در شعر نیز مثل نقاشی چیزی‌که بیشتر اهمیت دارد قالب‌و صورت (Forme) است چرا که آنچه در اولین وهله در احساس انسان تأثیر می-گذارد، البته مجازواستعاره، وهمچنین‌آهنگ وموسیقی‌کلام است. بدینگونه، وی نیز مثل بوالو از «ذوق سلیم» دم می‌زد اما نه‌ذوقی‌که سراسر عقل و استدلال باشد و درنزد همهٔ مردم یکسان تلقی شود و اینگونه تلقی از نقد یادآور شیوه‌یی است که نقد تأثرنگاری (impressionniste) نام دارد وبعدها ژول‌لومتر وآناتول‌فرانس آن را تبلیغ و توصیه‌کردند.

این گرایش به‌احساس‌که درنقد و تعلیم دوبوس مجال بیان یافت جلوه‌یی ازذوق

حساسیت (Sensibilté) بود که از اواخر قرن هفدهم‌درفرانسه تدریجاً علاقه به‌ندای وجدانی و اظهار همدردی با دیگران را همچون نشانه‌یی از تربیت وتهذیب اخلاقی‌دربین خلق‌مرسوم کرد و حتی در طرزتلقی از نمایشنامه و داستان‌هم‌انعکاس یافت. چنانکه درتماشای نمایشنامه‌ها هم ریختن اشک و اظهار احساسات از لوازم درك هنری و ادب اجتماعی به‌شمار آمد. البته فلسفهٔ این «قرن روشنایی» هم که عشق به‌انسانیت وعلاقهٔ به‌طبیعت رادرمقابل احکام دیانت تعلیم و توصیه می‌کرداز نفوس تربیت یافته طلب می‌کرد که دربرابرمصائب واحوال انسانها واکنش‌عاطفی خود را نشان دهند وخویشتن را در ادراك عوالم قلبی دیگران مستعد قلمداد کنند. این احساس، و مخصوصاً سرایت سریع آن درنفوس، سبب شد که مردم تدریجاً عادت کنند که همواره در دیگران به‌چشم همدردی و شفقت بنگرند و حتی در تماشاخانه‌هم ازیك کومدی توقع‌داشته باشند چیزی جدی باشد ـ کومدی‌اشك‌آور. این نوع کومدی که درواقع با توسعهٔ فرهنگ بورژوائی وتا حدی در دنبال‌رواج رمانهای ریچاردسون و آثار بعضی درام‌نویسان انگلیسی اشاعه یافت[۱۰] مخصوصاً به‌وسیلهٔ دیدرو به‌عنوان درام بورژوا تبلیغ شد وحتی مورد توجه و تقلید لسینگ آلمانی نیز واقع گشت. این‌نوع‌نمایش جدی به‌جای‌آنکه‌به‌سرشت‌ها(Caractère)-یی ثابت و کلی که دراشخاص فرض می‌شد و درآنزمان همچون سنگ‌بنای واقعی نمایشنامه به‌حساب می‌آمد توجه کند بیشتر به‌احوال و شرایط (Conditions)متغیر آنها توجه داشت که درواقع تابع مقتضیات جامعه و ویژگی‌های مربوط به‌شغل و حرفه وطرززندگی قهرمانان بود. با رواج این شیوه، طبیعی بود که تقلید وادامه شیوهٔ راسین و مولیر دیگر درقرن هجدهم مطبوع نباشد و حتی ولتر که با قریحهٔ درخشان‌خویش درتراژدی سبك کلاسیك را ادامه می‌داد لازم‌دید چیزی‌ازشیوه‌های شیکسپیر را نیز برآنچه از شیوهٔ راسین تقلید می‌کرد بیفزاید.[۱۱] با اینهمه فرانسه، بعد از راسین درتراژدی چیزی جز یك انحطاط بارز عرضه نکرد. اما درکومدی که قرن‌هجدهم‌به‌آن بیش از تراژدی اهمیت دادگرایش به‌نوعی واقع‌بینی‌ازیکسو منجر به‌ایجاد درام بورژوا شد که غیر از دیدروتعدادی نویسندگان دیگر را نیز به‌خود مشغول داشت و، ازسوی دیگر شیوهٔ بومارشه (۱۷۹۹ـ۱۷۲۳) راپدیدآورد که مخصوصاً دواثر درخشان وی: دیش‌تراش اشبیلیه (۱۷۷۳) وازدواج فیگارو(۱۷۸۴)

دوباره چیزی از عظمت خلاقیت مولیر را درقلمرو کومدی فرانسه احیاء کرد.

امـا نقد ادبی البته درمحیط پرجنب‌وجوش این «قـرن روشنایی» نمی‌توانست از مشاجرات فکری و فلسفی برکنار بماند. خاصه کـه شیوع بیماری «احساسات» از یکسو و رواج الحاد فلسفی ازسوی دیگر، آن را طبعاً از نتایج تعلیم بوالوومیراث کلاسیك دور می‌داشت و مخصوصاً «اندیشهٔ ترقی» را تکیه‌گاه «نوگرایی» خویش می‌یافت.[۱۲] البته درقلمرو آفرینش ادبی غنیمت بزرگی که عاید این قرن فلسفی‌شد عبارت بـود از توسعهٔ هنر داستان نویسی ـ رمان. نه‌فقط ژیل‌بلاس اثـر لوساژ (۱۷۴۷-۱۶۶۸) و مانون‌لسکو اثر آبه‌پره‌وو (۱۷۶۳-۱۶۹۷) تفوق این قرن را در زمینهٔ داستان‌نویسی‌نشان‌می‌دهد بلکه توفیق‌امثال دیدرو، مونتسکیو، ولتر، وروسو دراستفاده ازقالب داستان‌فلسفی جهت نشر عقاید و آراء فلسفی نیز افق‌های‌تازه‌یی برای نقدادبی گشود. اما نقد ورای علاقه‌یی که درشیوهٔ ادیبان واستادان به‌جزمیت و تعقل‌گرایی داشت در زمینهٔ ذوق و احساس نیز راههای تازه پیش گـرفت. این توجه به‌ذوق و احساس البته مانـع ازآن نبودکه بعضی صاحبنظران مثل شارل‌باتو (۱۷۸۰-۱۷۱۳) نیز درصدد برآیند تا ذوق و احساس مربوط به‌هنرهای زیبا راهم تحت نظام (Système) واحد درآورند وگرایش به‌طبیعت را مبنای آن بشمرند ـ قولی‌که درآلمان نیز بوسیلهٔ لسینگ دنبال شد. طرفه آنکه آبه‌دوبوس (۱۶۷۰-۱۷۴۲) هم درعین‌آنکه نقش احساس را درنقد و ارزیابی ادب، از نقش عقل‌مهمتر می‌یافت به‌این نکته‌هم توجه‌کردکه تأثیر «اقلیم» (climat) درامر ذوق نیزمحسوس و مشهودست و این قول‌که نزد مونتسکیو نیز درتحقیق راجع به‌قـوانین و آداب، اصلی معتبر شناخته شد، دراوایل قرن نوزدهم درعقاید مادام دواستال و درپیدایش آنچه به‌نقد رمانتیك معروف است تأثیر قاطعی داشت. با آنکه ولتر ویك مخالف سرسخت وی بـه‌نام فره‌رون (۱۷۷۶-۱۷۱۹) درین قرن بازار مشاجرات ادبی و انتقادی را به‌شدت گرم کردند و ولتر را مخصوصاً از جهت نقشی که در تـرویج مباحث ادبی داشته است یـك منتقد واقعی و حتی یك منتقد حرفه‌یی (Critique-professionnel)می‌توان شمرد، نقدادبی درمعنی‌امروزی خویش‌درفرانسه‌بالاهارپ (۱۸۰۳-۱۷۳۹)به‌وجودآمدکه مجموعهٔ تحقیقات ادبی اوتحت عنوان‌لیسه Lycée

با وجود نقایص وعیوب بسیار هنوز متضمن نکات تازه وجالب هست. طرفه‌آنکه انقلاب کبیر فرانسه‌هم هرچند با گذشته قطع ارتباط کرد بازنسبت به‌میراث ادبیات کلاسیك‌وفادار ماند وحتی ناپلئون بناپارت‌هم تقریباً به‌طور رسمی ازادب کلاسیك حمایت نمود[۱۳] معهذا این دوران طوفان و طغیان، طبعاً زمینه را برای پیدایش یك نهضت ادبی‌تازه آماده کرد ـ مکتب رمانتیك. بدون شك اندیشهٔ ترقی، وفکر اینکه مفهوم زیبایی بهیچوجه امری ثابت ولایتغیر نیست بلکه درطی اعصار و دربین‌اقوام مختلف‌طبعاً تفاوت‌دارد، همچون‌یك تجربهٔ‌انقلاب ویك حاصل‌تعلیم «قرن‌روشنایی» دراذهان نویسندگان‌بعد از انقلاب تأثیر بخشید و انعکاس‌آن درنقد ادبی‌مخصوصاً درنزد مادام دواستال و شاتوبریان محسوس شدکه با ویکتورهوگـو طلایه‌داران نهضت رمانتیك درفرانسه بشمارند.

مادام دواستال (۱۸۱۷ـ۱۷۶۶) که بانی واقعی مبانی این مکتب در ادبیات فرانسه تلقی شد خود اصلاً سویسی و دختر ژاك‌نکر وزیر معروف لویی شانزدهم بود. ازکودکی با عقاید و تعالیم فلاسفهٔ قرن روشنایی آشنا شد و تحت تأثیر فرهنگ انگلیسی با افکار آزادی‌طلبانه مربوط گشت. از لحاظ هوش وعقل فرزند ولتر و از جهت قلب واحساس‌فرزند روسو به‌شمار می‌آمد وبا اتحاد این دو روح‌درواقع تمام «قرن فلسفی» را در وجود خود جمع می‌داشت. در حدود بیست‌سالگی با یك بارون‌سالخوردهٔ سویدی ازدواج کرد، ودرپاریس یك‌محفل (Salon) ادبی‌به‌وجود آورد کـه بروز انقلاب طبعاً آن را تبدیل به‌محفل سیاسی کرد. در ۱۸۰۰ کتابی دربارهٔ ادبیات نوشت و نشان داد که آثار ادبی را می‌بایست با توجه به‌ویژگی‌های ملی و حوادث تاریخی اقوامی‌که آن آثار را به‌وجود آورده‌اند سنجید وارزیابی کرد. در۱۸۰۳ به‌حکم ناپلئون بناپارت تبعیدشد وپس ازآن تاسقوط ناپلئون بیشتر عمرش درمسافرت وغربت گذشت. به‌آلمان و ایتالیا و سوید و انگلستان سفرکرد ودرآلمان مراوده با ویلهلم شلگل او را با ادبیات آلمان و نهضت رمانتیسم آشنا نمود. در ۱۸۱۰ کتابی دربارهٔ آلمان نوشت و با توصیف آلمان و احوال مردم و ادبیات آن نشان دادکه ادبیات تازه‌یی درآن سرزمین به‌وجود آمده است‌که آیین مسیح و آداب شوالری درآن نقشی دارد و چنین می‌نماید که آیندهٔ ادبیات اروپا

به‌این ادبیات متعلق باشد. تأثیر این آثار در ادبیات فرانسه و مخصوصاً در مسایل مربوط به‌نقد قابل ملاحظه بود. کتابی که وی در بارهٔ ادبیات نوشت در زمینهٔ نقد و زیباشناخت انقلابی به‌وجود آورد شبیه بدانچه کتاب روح القوانین منتسکیو در زمینهٔ مسایل مربوط به‌حقوق و قوانین به‌وجود آورده بود. تعلیم مونتسکیو آن بود که در تحت تأثیر عوامل و اسباب مادی و معنوی، انسان قوانین گوناگون به وجود آورده است که همهٔ آنها در وضع و مقام خود معقول و قابل درک است. مادام دواستال هم معتقد بود زیبایی وجوه و جهات مختلف دارد که همه قابل درك است والبته اختلاف آنها ناشی از عوامل مادی و معنوی است و بدینگونه وی، افق تازه‌یی برنقد ادبی گشود و معلوم کرد که نقد دیگر نمی‌تواند مثل عهد بوالو به‌دنبال یك «جمال آرمانی» ثابت ولاتیغیر باشد بلکه می‌بایست ویژگی هر اثر ادبی را درك کند و آن را با احوال تاریخی و مختصات قومی و ملی کسانی که آن اثررا پدید آورده‌اند مرتبط سازد. خود او در طی کتابی که در بارهٔ آلمان نوشت کوشید تا ادب آلمانی و مختصات آن را با احوال قومی و تاریخی مردم شمال مربوط سازد. این کتاب که همچون «کتاب مقدس رمانتیك‌ها» (La Bible des romantiques) تلقی شد[۱۴] در واقع مبانی عمدهٔ مکتب رمانتیك را در ـ برداشت.

اماشاتوبریان (۱۸۴۸-۱۷۶۸) که از بسیاری جهات نقطهٔ مقابل مادام دواستال به‌شمار می‌آمد نیز در تمهید مبانی این مکتب تأثیرش قابل ملاحظه بود. وی با توجه به‌اینکه آیین مسیح بیش از آیین شرك قدما با سرشتها وهیجانات قهرمانی انسانی ارتباط دارد کوشید تا در کتابی به‌نام نبوغ آیین مسیح جنبهٔ مسیحی رمانتیك را پایه‌گذاری کند. درین کتاب شاتوبریان برای آنکه نشان دهد آیین مسیح نه فقط با ترقی هنر و ادب منافات ندارد بلکه ممد آن نیز هست کوشید تا ارتباط بین ادب و دین را توجیه کند و با دید تازه‌یی به‌ادبیات و دین بنگرد.

با آنکه شاتوبریان را پدر مکتب‌رمانتیك و مادام‌دواستال را بانی مبانی آن می‌شمارند کسی که این مکتب را برمبانی انتقادی استوار کرد و بدان حیثیت واقعی بخشید ویکتورهوگو (۱۸۸۵-۱۸۰۲) بود که مخصوصاً آثار خود او پیروزی این مکتب را تحقق می‌داد. مقدمهٔ نمایشنامهٔ کرومول (۱۸۲۷) اثر وی، که در واقع

بیانیهٔ مکتب رمانتیسم فرانسه به‌شمارست به‌قول تئوفیل گوتیه مثل الواح موسی در طورسینا درخشید. ویکتورهوگو درین مقدمه مبانی مکتب‌تازه را با افکار وعقایدی که بعضی از آنهاتازگی نداشت و بعضی دیگر را وی‌از سایر رمانتیك‌هاگرفته بود، تحت ضابطهٔ نظام فکری در آورد و از آن چیـز تازه‌یی ساخت. وی نشان داد که هنر تازه و اصیل چیزی جز هنر رمانتیك نیست وبا دگـرگونیهایی که در احـوال زمانه پیدا شده است هنر نیز می‌بایست به‌تازگی بگراید. آنچه تازگی این مکتب را نشان می‌داد توجه آن به‌ترقی بود، و در واقع به‌دستاویز همین فکر ترقی بود که او هنر کلاسیك و قواعد و اصول آن را طرد می‌کرد. می‌پرسید چون همه چیز درحال تحرك و ترقی است چگونه می‌توان ادبیات را براصول و ضوابط ثابت و جامد کلاسیك‌ها مبتنی دانست؟

قـرن نوزدهم که شاهد اعتلاء مکتب رمـانتیك در فـرانسه شد البته در دنبال آن و مخصوصاً به‌موازات تحـولات اقتصادی و سیاسی، مکتب‌های فلسفی و ادبـی دیگری را نیز به‌وجود آورد. این قرن، در تاریخ نیز مثل ادبیات وهنر، دوران تحول و تبدل بود. در آغاز آن، طلوع نـاپلئون‌بناپارت و سقوط عبرت‌انگیـز او رخ داد، و در نیمهٔ دوم آن ناپلئون سوم (۱۸۷۳-۱۸۰۸) به‌ذروهٔ قدرت رسید. حصول وحدت آلمان که در پی آن سقوط پـاریس به‌دست بیسمارك اتفـاق افتاد، و سپس روی کارآمدن جمهوری سوم (۱۸۷۰ به‌بعد) که بازیهای سیاسی اروپا آن را تا اولین قربانگاه عظیم تاریخ در قرن‌بیستم- یعنی جنگ اول بین‌الملل -کشانید هـم حـوادثی بـودکـه دراوضاع و احـوال اجتماعی و ادبی این قرن پـرماجرا دگرگونیهای بسیار پدید آورد.

از لحاظ ادبی‌اولین حادثهٔ عمدهٔ قرن، پیدایش مکتب رمانتیك بود که امثال شاتوبریان و مادام‌دواستال آنرا پی‌افکندند، و کسانی چون ویکتورهـوگو، لامارتین (۱۸۶۹-۱۷۹۰)، آلفرددووینیی (۱۸۶۳-۱۷۹۷)، آلفرددوموسه (۱۸۵۷-۱۸۱۰) ژورژساند (۱۸۷۶-۱۸۰۴)، و دیگران‌آن را توسعه دادند وآثار ارزنده‌یی براساس‌مبانی‌آن به‌وجودآوردند. پیدایش مکتب‌های واقع‌گرایی وطبیعت گرایی، که مخصوصاً رنگ جـالبی به‌رمان فرانسه داد حـوادث ادبـی دیگر ایـن قرن به-

شمارند که البته مبانی آنها، و مکتب‌های ادبی دیگری چون رمزگرایی ومکتب هنر برای هنر، در ثلث آخر این قرن مناقشات ادبی و مباحثات انتقادی جالبی پدید آورد که مخصوصاً از لحاظ تاریخ نقد ادبی در خور بحث است.

اساس مکتب رمانتیك یکی این بود که شاعر باید به‌جای بیان افکار و اوصاف مشترك به‌تشریح و تبیین عواطف فردی و شخصی بپردازد و تنها به‌بیان احوال واوصاف کلی‌مشترك،چنانکه شیوهٔ مکتب کلاسیك بود، قناعت نکند. دیگر آنکه به‌جای تقلید از ادبیات یونان و روم و به‌جای استفاده از اساطیر عهد شرك که در نزد نویسندگان شیوهٔ کلاسیك رایج بود، باید از ادبیات اقوام شمال و از احوال قهرمانان مسیحیت استفاده کرد. همچنین درین مکتب برخلاف مکتب کلاسیك که بیشتر برعقل (Raison) متکی بود اکثر سخن از شور وذوق و احساس و تخیل در میان آمد. نیز فکر عرفان، و فلسفهٔ وحدت وجود، و همچنین ادبیات و فلسفهٔ شرق نیز مثل فرهنگ و قصص مسیحی قرون وسطایی در این مکتب مورد توجه واقع گشت. به‌علاوه قواعد مربوط به‌انواع، ووحدتهای سه‌گانه و حدود و قیود مکتب کلاسیك درین شیوه منسوخ شد.

البته این مکتب درعین حال دیدگاه اجتماعی داشت و به‌رؤیاهای اخلاقی‌و اجتماعی مشغول بود و این امری بود که بعضی صاحبنظران نمی‌پسندیدند و معتقد بودند که شعر و هنر را نباید مقید به‌تعالیم و اصول کرد. در رأس این جماعت تئوفیل‌گوتیه (۱۸۷۲-۱۸۱۱) قرارداشت که شعار او «هنر برای هنر» بود. به‌اعتقاد وی «تنها، چیزی زیباست که به‌درد هیچ کاری نمی‌خورد. هرچیز که سودی دارد زشت است چون یکی از نیازمندیها را بیان می‌کند ونیازمندیهای انسان همه پست و نفرت‌انگیزست». این افکار نزد لوکنت‌دولیل (۱۸۹۴-۱۸۱۸) و بعضی شاعران دیگر به«طبیعت‌گرایی» منجرشد و کارتحسین‌واعجاب‌آن نسبت به‌ادب وهنر یونانی به‌جایی کشید که مکتب پارناس که آنهاپدیدآوردندیك نوع واکنش در مقابل مکتب رمانتیك به‌شمار آمد.

با اینهمه مکتب پارناس‌هم‌مثل مکتب رمانتیك با عکس‌العمل‌یك مکتب‌تازه مواجه شد که عبارت بود از واقع‌گرایی (Realisme). این مکتب درعین‌حال، هم طغیانی برضد خیالبافیها و شورانگیزیهای مکتب رمانتیك بود وهم اعتراضی بود

برمکتب پارناس و فکر هنر برای هنر. درست است که بنای این مکتب بر آن‌بود که نویسنده خود را از معرکهٔ احساسات و هیجانات محیط واقعیت کنار بکشد و واقعیت راچنانکه هست تصویر کند اما دراین‌کار نیزغایت وی‌غالباً یك‌امر اجتماعی بود. گویی تصویر آداب و رسوم عصر درآثار نویسندگان این مکتب بهانه‌یی بود برای شروع یك مبارزهٔ دینی یا ضد دینی، یا یك مسألهٔ اجتماعی و اخلاقی که نویسنده می‌خواست آن را برای‌عامهٔ مردم مطرح کند. اگر احوال ضعیفان‌وفقیران درین‌آثاربا دقت وحوصله تصویر می‌شد بیشتر به‌خاطر آن بود که‌نویسنده آنها را دست بیندازد و تحریك کند یا آنکه توجه عمومی را به‌احوال‌آنها جلب کند.[۱۵] و این نکته‌یی بود که‌آنها را ازفکر هنر برای هنر واز مکتب پارناس جدا می‌کرد. همچنین درمقابل مکتب رمانتیك که دربیان عواطف شخصی زیاده اصرار می‌کرد، مکتب واقع‌گرایی، بیان تمام جهات و اوصاف واقعیت را ـ بدون دخالت ذهنیت نویسنده ـ درنظرداشت و جنبهٔ‌عینی درنزد اصحاب این مکتب هرگونه توجه‌به‌جنبهٔ ذهنی را نفی می‌کرد. بیان‌حقایق‌احوال و کیفیت تأثیر محیط درفرد و توجه به‌علل واسباب معقول وطبیعی که درنزد نویسندگان‌این مکتب اصل عمده به‌شمار می‌آمد داستانهای‌رئالیستی را فوق‌العاده در نزد عامه مطلوب کرد. واقع‌گرایی،درحقیقت عبارت بود از اینکه نویسنده‌بکوشد تمام ویژگی‌های واقعیت (Realité) راآنگونه که هست و بدون توجه به‌زشتی یا ابتذال آنها، با نهایت دقت و بدون انحراف و پرده‌پوشی توصیف و تصویر کند واجازه ندهد که واقعیت از ورای عینك تخیل و احساس شخصی او انعکاس بیابد. با این تعریف، که نزد غالب محققان مشهورست، طبعاً کسانی مانند بالزاك (۱۸۵۰-۱۷۹۹) و استاندال (۱۸۴۲-۱۷۸۳) و فلوبر (۱۸۸۰-۱۸۲۱) هم‌نویسندگان رئالیست محسوبند معهذا واقع‌گرایی به‌عنوان‌یك مکتب به‌وسیلهٔ یك نویسنده دیگر به‌نام شانفلوری (۱۸۸۹-۱۸۲۱) مطرح شد که‌در رساله‌یی‌به‌نام واقع‌گرایی (۱۸۵۷)توصیه‌می‌کردنویسنده نیل به‌عینیت(objectivité) را منظور سازد و ازگرایش به‌ذهنیت (Subjectivité) بپرهیزد.

اما افراط درعینیت‌گرایی که هدف این مکتب بود، منجر به‌مکتب طبیعت‌گرایی (Naturalisme) شد که مخصوصاً درسالهای بین ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ تحت‌تأثیر فلسفهٔ تحققی اگوست‌کنت رونقی یافت و هیپولیت‌تن، منتقد معروف این دوره را

باید از پیشروان‌این مکتب‌درنقد ادبی شمرد. درزمینهٔ آفرینش ادبی، طبیعت‌گرایی عبارت بوداز‌گرایش به‌تصویر وتقلید طبیعت بی‌آنکه چیزی از آن را فروگذارند و مخصوصاً با اصرار درتصویر وتوصیف جنبه‌های زشت طبیعت. بانی این‌مکتب امیل‌زولا (۱۹۰۲-۱۸۴۰) بودکه در پیرامون وی نیز کسانی چون گی دوموپاسان (۱۸۹۳-۱۸۵۰)وهویسمان (۱۹۰۷-۱۸۴۸) با اظهارگرایش به‌این مکتب تقیدی‌هم به‌پیروی ازآن نشان ندادند. زولا درکتابی به‌نام داستان تجربی مبادی این مکتب را بنانهاد و نشرآن، مشاجرات‌قلمی شدیدی را دربین صاحبنظران برانگیخت. در نقد ادبی اعتقاد «تن» براینکه آثار ادبی نیز همانند موجودات زنده تحت سیطرهٔ قوانین علمی‌هستند معرف طرز فکر این مکتب است. درواقع طرز نگرشی راکه «تن» درنقادی به‌کار برد امیل‌زولا و اصحابش در داستان‌نویسی به‌کار بردند و این خود از مواردیست‌که نقد ادبی درایجادآفرینشهای ادبی تأثیرمستقیم داشته است. زولا و اصحاب او به‌استناد اصل‌ترتب معلول برعلت (Determinisme) معتقدشدند که در رمان و ادبیات باید علل هرحادثه و هرحالتی را کشف و بیان‌کرد و چون فکر تابع دستگاه مغز و اعصاب است درتبیین موجبات هرفکر و هرعاطفه باید به‌طبیعت وساختمان‌آن مراجعه نمود و این مباحث را باید درکتاب «داستان‌تجربی» او خواندکه درطی آن نویسنده تقریباً جز تکرار قواعد و مبادی مندرج درکتاب «طب‌تجربی» اثرکلودبرنارد (۱۸۷۸-۱۸۱۳)، درزمینهٔ داستان‌نویسی، کاری‌نکرده است. برداستانهایی‌هم‌که برروی مبانی این‌مکتب نوشته شدمنتقدان غالباً اعتراض کرده‌اندکه زیاده‌بیذوق وخشك‌وخشن هستند وغالباً ازتوجه درست به‌دقایق‌احوال نفسانی انسان نیز غافل مانده‌اند و آثار زولا خـود شواهدی است برصحت این اعتراضات.

واکنشی کـه در مقابل طبیعت‌گرایی پیدا شد به‌وسیلهٔ مکتب رمـزگرائی (Symbolisme) اظهار شدکه خود تا حدی گرایش به‌دنیای رمانتیك محسوب‌می‌شد. بیشترکسانی‌که رمزگرایی را به‌عنوان یك مکتب تازه، تبلیغ و ترویج‌کردند خود در تحت تأثیر مـوسیقی تازه و پرهیجان ریشارد واگنر و هیجانهای رمانتیك عصر،واقع بودند وافکار شوپنهاور، وتخیلات ادگارآلن‌پوکه شارل‌بودلر(۱۸۲۱-۱۸۶۷) آثار او را به‌فرانسه ترجمه‌کرده بود نیز درپیدایش افکارآنها تأثیرداشت.

استفان مالارمه (۱۸۹۸-۱۸۴۲)، ورلن (۱۸۹۶-۱۸۴۴) و رمبو (۱۸۹۱-۱۸۵۴) رهروان و پیشروان این مکتب بودند و بودلر را از راهگشایان آن می‌شمردند. ژان موره‌آ (۱۹۱۰-۱۸۵۶) که برنامهٔ این مکتب را در ضمیمهٔ روزنامهٔ «فیکارو» منتشر کرد درباب مآخذ آن می‌نویسد که «برای یافتن منابع این مکتب‌جدید باید به‌بعضی اشعار آلفرد دووین‌یی وشیکسپیر وحتی به‌صوفیه و عرفا بلکه به‌دورتر از آنها مراجعه‌کرد. شارل بودلر مبشر و مبدع واقعی این مکتب شمرده می‌شود». اگر چه هریك از اصحاب این مکتب، توجیه خاصی درباب رمزگرایی دارد اما بررغم قول طرفداران واقع‌گرایی وطبیعت‌گرایی، غالباًهمه درین نکته اتفاق‌دارند که شعر با نظریات علمی سازش ندارد و از مبالغه‌گویی و زبان‌آوری و حساسیت مصنوعی‌هم برکنارست. اصحاب این مکتب می‌خواستند زندگی درونی انسان را با تمام عمق و تبدلی که دارد به‌کمك رمزها (Symboles) توصیف و تبیین کنند، احساسات مبهم وافکار درهم ومغشوش را که دروجود انسان هست تصویروتجسیم نمایند. درعین‌حال معتقد بودندکه شعر ازین عوالم و احوال فقط «نشان» می‌دهد با «نام» واقعی آنها آشنایی ندارد، و این احوال و عوالم را تنها تلقین می‌کند نه تعریف و تبیین. به‌اعتقادآنها شعر مثل‌موسیقی است باید درنوعی ابهام باقی‌بماند، و هیچ مطلبی را با صراحت تمام بیان نکند بلکه درهرحال باید چنان باشد که هر خواننده‌یی به‌ذوق وخیال خود، از آن‌چیزی درك کند. به‌طورکلی مکتب‌رمزگرایی مدعی بودکه باید صراحت و وضوح را ازشعر دورکرد و قواعد و حدود قدمارا دگرگون نمود و تداعی‌هایی را که از قواعد زبان یا سنن ادبی درخاطرها حاصل می‌گردد باید رها کرد. فن شعر ورلن که در۱۸۸۴ نشر شد اعلان جنگی بودکه وی به‌اصول بلاغت و زبان‌آوری داد، و با این اثرمکتب رمزگرایی نشان دادکه ابهام درعبارت را بروضوح منطقی وخوش‌آهنگی ترکیب را حتی برصحت‌آن ترجیح می‌دهد.

تحت تأثیر این مکتب‌های گونه‌گون و حتی بررغم واقع‌گریزی یاپندارگرایی‌که درجوهرتعلیم‌بعضی ازین مکتب‌ها وجود داشت نقد ادبی‌درتمام دوران قرن‌نوزدهم و حتی درشکلی از آن‌که درمجلات و روزنامه‌های عام‌پسند متداول بود همواره

معرف‌نوعی اندیشه، نوعی احساس مسؤولیت، ونوعی تحرك فکری است که‌گویی درغالب موارد این عبارت دکارت‌را می‌تواند درتوجیه وتبیین وضع خویش به‌کار برد: می‌اندیشم، پس هستم. از پیشروان نقد دراوایل این قرن مخصوصاً ویلمن، سن‌مارك ژیراردن، سنت‌بو و ونیزار را بایدذکر کرد. چنانکه از نقادان اواخرقرن غیرازکسانی‌که قسمتی ازفعالیت‌ادبی‌آنها به‌قرن بیستم تعلق دارد، نام تن‌وبرونتیر درخور یادآوریست.

فرانسوا ویلمن (۱۸۶۷-۱۷۹۰) استاد دانشگاه سوربن بود و چند سالی نیز به‌وزارت آموزش عمومی رسید. درنقادی از آراء مادام‌دواستال و شاتوبریان استفاده‌کرد و از تلفیق آنها شیوهٔ خاصی به‌وجود آورد که عبارت بود از تحقیق دراحوال نویسندگان آثارادبی با نظر به‌تاریخ عصر وتوجه به‌آثار مشابه درادبیات کشورهای دیگر. به‌همین سبب او را از پیشروان ادب تطبیقی به‌شمار می‌آورند. دربین آثار وی مجموعهٔ درسهای اوست درباب ادبیات فرانسه در قرون وسطی، و مجموعه‌یی دیگر درباب ادبیات قرن هجدهم. درادبیات قرون وسطی مخصوصاً به‌تأثیر دانته وبعضی شعراء اسپانیا درادبیات فرانسوی توجه دارد، چنانکه درمورد ادبیات قرن هجدهم نیز همین طرز تلقی را دارد و از همین‌روست‌که مطالعات‌وی درتاریخ ادبیات معرف توجه به‌بحث ادبیات تطبیقی است.

سن‌مارك ژیراردن(۱۸۷۳-۱۸۰۱) هم‌که مثل‌ویلمن استاد دانشگاه‌بودوچندی هم نمایندگی مجلس داشت، هرچند مثل ویلمن به‌جنبهٔ تاریخی آثار توجه داشت اما مخصوصاً به‌دیدگاه اخلاقی اهمیت خاص می‌داد. بخشی از تحقیقات ادبی او دروس انتقادی اوبود درباب ادبیات دراماتیك، لافونتن وسرایندگان امثال، وژان‌ژاك‌روسو و آثارش. لحن‌بیان اوقاطعیت یك‌معلم را دارد وعلاقهٔ او به‌جنبهٔ تربیتی و اخلاقی‌ادبیات‌سبب می‌شود که از نویسندگان بخواهد «روح ما را تعالی‌بخشند» و با دلنگرانی یك مربی و معلم جوانان را از «فریبها و آشفتگی‌های اخلاقی» که در«کتابهای‌قرن» هست برحذر می‌دارد.[۱۶] دزیره نیزار (۱۸۸۸-۱۸۰۶) که نیزاستاد ادبیات‌بود وچندی‌هم‌ریاست‌دانش‌سرای‌عالی پاریس راداشت‌مثل سن‌مارك‌ژیراردن درنقد خویش غالباً لحن قاطع و نافذ یك معلم را به‌کار می‌برد. کتاب او در باب «تاریخ ادبیات فرانسه»درین زمینه اثری‌جالب بشمارست: درنظروی ادبیات‌فرانسه

درقرن هجدهم به‌اوج اعتلاء رسیده است و از آن پس روی به‌انحطاط دارد. لحن جزمی وقطعی او مخصوصاً با طرز تلقی سنت‌بوو تفاوت دارد، که معرف نوعی روح شك یا نسبی‌گرایی است.

سنت‌بوو(۱۸۶۹-۱۸۰۴) که درجوانی‌یك‌چندبه‌تحصیل علوم‌طبیعی وطب‌پرداخت، در نقد ادبی نیز غالباً شیوهٔ علماء طبیعی را به‌کار بست. وی هرچند درشاعری و نویسندگی نیز طبع‌آزمایی‌کرد اما نام و آوازه‌اش به‌سبب نقد ادبی بلندگشت. مقالات انتقادی او که غالباً به‌طور پاورقی درمجلات و جراید انتشار یافت شامل مجموعه‌های متعدد شد که از آنجمله گفتگوهای دوشنبه، چهره‌های ادبی، پُرتوایال، چهره‌های معاصر، وشعر فرانسه درقرن ۱۶ را می‌توان نام برد. درنقد ادبی، نخست به‌عنوان مروج مکتب رمانتیك شهرت یافت. بعدها کوشید تا باتوجه به‌شیوهٔ علماء طبیعی درتشریح آثار و ارزیابی‌آنها تا حد ممکن به «عینیت» بگراید. درین‌کارهم هدف وی‌ظاهراًبه‌وجودآوردن یك‌نوع«تاریخ طبیعی‌اذهان» (Histoire naturelle des esprits) بود، و چنان‌بود که خود درتوصیف‌کارش می‌گوید «من اهل‌بلاغت و سخنوری نیستم بلکه نوعی طبیعی‌دانم که کارش تحقیق در روح‌ها واندیشه‌هاست» یك جاهم‌غرض‌خود را ازنقد عبارت ازین می‌داند که نویسندگان را برطبق‌اوصاف اساسی ومشترك آنها دسته‌بندی‌کند و «خانواده‌های واقعی وطبیعی» افکار واذهان را باز نماید.[۱۷] درحقیقت آنچه وی را برای اینگونه بررسی‌ها آمادگی داد عبارت بود ازحساسیتی‌عمیق، هوشی ژرف‌نگر،وکنجکاویی ملال‌ناپذیر. همین مواهب‌بود که درتمام دوران اوج رمانتیك سنت‌بوو را فرمانروای بی‌منازع قلمرو نقد ادبی می‌کرد. دوستی با ویکتورهوگو که وی با زن او رابطهٔ عشقی‌هم داشت، او را با جریان رمانتیسم مربوط‌کرد. معهذا شکست درقلمرو آفرینندگی، که یك‌مجموعهٔ شعر و یك رمان او با آن مواجه‌گشت، سنت‌بوو را نسبت به‌شاعران و نویسندگان موفق، به‌نوعی حسادت واداشت وقضاوت او را درحق معاصران غالباً غرض‌آلود کرد. چنانکه روی‌هم رفته مطالعات او دربارهٔ ادبیات گذشته بیشتر برواقع‌نگری‌و روشن‌بینی مبتنی بود تا آنچه درباب ادبیات معاصر خویش نوشت.[۱۸] به‌طورکلی درمجموعهٔ‌آثار انتقادی خویش، سعی وی غالباً آن بود که به‌نقد علمی وعینی‌دست

بیابد اما احوال روحی و پاره‌یی اغراض و روابط او را از نیل بدین مقصود مانع آمد. درحقیقت ادعای وی آن بود که درنقد آثار ادبی می‌خواهد به‌قوانین کلی (les lois generales) دست‌بیابدوچیزی‌شبیه به‌تاریخ طبیعی اذهان به‌وجودآورد. گمان می‌کرد همانگونه که درتاریخ طبیعی نژادها و انواع وجود دارند در قلمرو ادبیات‌هم خانواده‌های فکری و روحی هست. اما خود او درعمل هرگز حوصله و علاقهٔ عالمانه‌یی در دسته‌بندی‌کردن آنچه «خانواده‌های فکری و روحی» خوانده تواند شد به‌کار نبرد بیشتر به «افراد» و آنچه ویژگیهای افراد بود توجه داشت. این نکته سبب می‌شد که نقد او درست خلاف روش علمی که وی آن را هدف خویش قلمداد می‌کرد جلوه کند. حقیقت‌آنست که وی‌به‌احوال نفسانی این«افراد» توجه مخصوصی داشت واز روی این احوال نفسانی سعی می‌کرد در زندگی‌آنها نفوذکند وآثارآنهارا درك و تشریح نماید. در واقع آنچه وی توانست‌درمجموع مقالات انتقادی خویش عرضه‌کند نه‌تاریخ طبیعی اذهان، بلکه فقط «زندگی‌نامهٔ اذهان»[۱۹] بود که درعین‌حال جنبهٔ واقع‌گرایی داشت. تازگی‌کار او دراهمیتی بود که به‌بررسی احوال نویسنده می‌داد، و دراینکه شناخت نویسنده را برای شناخت اثر لازم می‌شمرد. در نزد وی، نقد ادبی از مباحث زیبا شناخت دور می‌شد تا به‌مسایل روانشناسی و به‌آنچه «زندگی‌نامه» خوانده می‌شود نزدیك گردد وبدینگونه برخلاف ادعای خودوی و برخلاف‌آنچه وی می‌خواست، از آنچه «کلی» و«عام» است دور می‌شد تا به‌آنچه جزئی و فردی است نزدیك شود واین نکته‌یی بود که در دوران غلبه مکتب رمانتیك برغالب اذهان استیلا داشت.[۲۰]

نیل به‌امر «عینی» objectif و«کلی» Generale که برای سنت‌بووبه‌جهات شخصی دور از دسترس ماند امری بود که هیپولیت‌تن (۱۸۹۳-۱۸۲۸) با حوصله و دقتی بیشتر و عالمانه‌ترآن را هدف خویش ساخت و این دقت و حوصلهٔ عالمانه به‌وی فرصت داد تا «تاریخ طبیعی اذهان وافکار» را که سنت‌بوو بدان دسترس نیافت تا آنجا که احوال و سجایای شخصی و مبانی علمی عصر وی اجازه می‌داد به‌دقت تحریر وتمهیدکند. درحقیقت تأثیری را که اودرتوسعهٔ افکار ادبی و انتقادی‌داشت از بعضی‌جهات‌با نقشی که‌کلودبرنارد درتوسعهٔ علوم تجربی درطب وزیست‌شناسی

داشت مقایسه کرده‌اند.[۲۱] وی که خود، دوست و ستایشگر سنت‌بوو بود به‌زودی دریافت که شك و نسبیت‌گرایی سنت‌بوو منتقد را ازنیل به «عینیت» که هدف هر-گونه تحقیق علمی است بازمی‌دارد. ازجوانی با خود شرط کرد که اصول‌ومبادی عقاید و آراء خویش را همواره با دقت علمی به‌محك امتحان بزند، و این نکته آراء و عقاید انتقادی اورا با«شك‌دستوری» کسی که مبنای فلسفهٔ خود رادرعبارت «می‌اندیشم، پس‌هستم» خلاصه کردپیوند داد. معهذا مفهوم «صیرورت» (Werden) هگل نیز تأثیر قابل ملاحظه‌یی در تکوین آراء فلسفی و انتقادی او وپیدایش فکر تأثیر «عوامل واسباب سه‌گانه» درذهن او داشت. در رسالهٔ اجتهادی خویش که در باب داستانهای لافونتن نوشت تأثیر هگل وهمچنین تأثیر اسپی‌نوزا را ارائه کرد. درکتابی‌هم که راجع به ادبیات انگلیسی نوشت طی مقدمه‌یی جالب سعی کردنشان دهد که آثار ادبی را باید همچون نتیجه و حاصل سه عامل عمده -نژاد، محیط، و زمان - تلقی کرد. درنظر وی‌اثر ادبی تنها حاصل یك تخیل‌پردازی مجرد و فردی، و یا ناشی از هوس اندیشه‌یی که به‌هیجان آمده باشد نیست بلکه در حقیقت تبلور ویژگی‌های نژادی وتجلی‌احوال محیط وزمان است.چنانکه ادبیات انگلیسی‌حاصل فکری نژاد انگلیسی است که تحت تأثیر آب وهوای خاص و در اوضاع واحوال تاریخی معین به‌وجود آمده است وکسانی چون شیکسپیر و میلتون‌هم درواقع‌جز حاصل تأثیر مجموع اینگونه عوامل چیزی نیستند. درینصورت پیداست که اگر جریان این عوامل سه‌گانه را بتوان به‌دقت تحت نظارت و محاسبه درآورد به‌عقیدهٔ تن می‌توان آیندهٔ احوال تمدن و فرهنگ را دریافت. درکتابی به‌نام فلسفهٔ‌هنر نیز تن تـأثیر عوامل را در توسعه هنرها بررسی می‌کند و فی‌المثل ارتباط هنر عهد رنسانس ایتالیا و مجسمه‌سازی یونان باستانی را با مقتضیات نژاد و محیط و زمان نشان می‌دهد. بدینگونه در نظر تن آثار ادبی و هنری محصولات ضروری نژاد و محیط و زمان هستند وبررسی علمی مبتنی برقاعدهٔ علیت می‌تواند اسباب‌وکیفیت پیدایش‌آنها را تبیین کند. معهذا خود وی‌هرچند بیش از نقادان دیگرجنبهٔ «عینیت» و«علیت» را جستجو کرده است، به‌سبب همین حصر توجه درین عوامل سه‌گانه، نظرش تا اندازهٔ زیادی «محدود» مانده است و توجیه او گه‌گاه زیاده قالبی، و مصنوعی به‌نظر می‌رسد. به‌علاوه عیب عمدهٔ این طرزتلقی وی مخصوصاً این‌است

که فرد (L'individu) را تقریباً نادیده گرفته است ومسألهٔ قریحه واستعداد فردی را درپیدایش آثار ادبی قابل توجه ندیده است و آنچه وی به‌نام قوهٔ قاهره (Faculté maitresse) براحوال واعمال انسان‌مسلط می‌یابد، درتوجیه و تبیین نبوغ‌واستعداد فردی، به‌هیچوجه کافی نیست و خود آن نیز به‌قدر کافی روشن و عاری از ابهام به‌نظر نمی‌رسد. روی‌هم رفته علیرغم‌هدف عینیت‌گرایی که وی خود رابدان‌علاقمند نشان می‌دهد درعمل«تن» در زندان «پندارگرایی» خویش مانده است وچنانکه باید نتوانسته است آنچه را درنقد، برنامه و دستورکار خویش شمرده بود به‌اجراء درآورد.[۲۲]

برنامه‌یی‌را که «تن» درنظرداشت مخصوصاًدرآنچه به‌تاریخ«هنر» مربوط می‌شدیك نقاش‌شرقشناس به‌نام اوژن‌فرومانتن (۱۸۷۶-۱۸۲۰) دنبال کرد. وی‌دریك‌مجموعهٔ مقالات تحقیقی‌خویش درباب «استادان پیشین» (۱۸۷۶) نه‌فقط تأثیر عوامل مربوط به نژاد، محیط، و زمان را در آثار نقاشان بزرگ گذشته بررسی نمود بلکه به‌نقش فردوذوق و قریحهٔ شخصی نقاشان نیز توجه تمام کرد. معهذا مفهوم «نقدعلمی» (Critique scientifique) که تن جویای آن بود در نزد هانکن (۱۸۸۸-۱۸۵۸) که خود را شاگرد تن می‌خواند جنبهٔ جدی گرفت. نهایت آنکه وی فقط مبانی و اصول اینگونه نقد را تمهید کـرد و قبل از آنکه فرصت پیدا کند تا این مبادی و اصول را در مورد ادبیات عصر به کاربرد در سن سی‌سالگی خود را در رود سن غرق کرد. رسالهٔ او موسوم به «نقدعلمی» که مبانی علمی و هدف‌های عینی را در نقد تبیین می‌کرد در عین حال متضمن نقدی بر تن بود که نظریهٔ وی را در آنچه راجع به‌ارتباط بین هنر تاریخ وجامعه می‌شود هانکن زیاده محدود می‌دید. به‌علاوه، وی خاطرنشان می‌کردکه البته بسیار بوده‌اند نویسندگان و شاعرانی‌که مخالف با جریان احوال جامعهٔ خویش بوده‌اند وتازه اگر تأثیر محیط و جامعه را باید در نظر داشت می‌بایست در مورد هر اثر دست به «تحلیل جامعه شناختی» (Analyse Sociologique) زدودریافت‌که مخاطب اثرچه‌کسانی‌بوده‌اند ومجموع خوانندگان وستایشگرانش چه کسانی بوده‌اند. چرا که هراثر ادبی اگر ازیکسوی با انسانی که آن را به‌وجود آورده است مـربوط است از سوی دیگر با گـروه

انسانهایی که در آنها تأثیر دارد ارتباط دارد. از بسیاری جهات‌ها نکن را باید پیشرو نقد امروزی شمرد وشاید تأثیر او درنقد روانشناختی پل‌بورژه نیز قابل ملاحظه باشد.

بدون شك تعداد زیادی از منتقدان اواخر قرن نوزدهم اندیشه‌های جالبی درزمینهٔ نقدادبی عرضه کرده‌اند لیکن چـون بسیاری از آنها در قرن مـا نیز بیش وکم فعالیت داشته‌اند، دراینجا جز اشارتی مجمل درباب آنها ضرورت ندارد. غـالب این منتقدان البته نظرگاههای فلسفی واجتماعی نیز داشته‌اند اما بعضی ازآنها مثل امیل‌فاگه(۱۹۱۶-۱۸۴۷)،ژول‌لومتر(۱۹۱۴-۱۸۵۳)وگوستاولانسون(۱۹۳۴-۱۸۵۷) منسوب به‌محیط دانشگاه بوده‌اند درصورتیکه دیگران همچون رمی‌دوگورمون (۱۹۱۵- ۱۸۵۸)، آناتـول‌فرانس (۱۹۲۴-۱۸۴۴)، پل‌بورژه (۱۹۳۵-۱۸۵۲) و شارل‌موراس (۱۹۵۲-۱۸۶۸) نویسندگان آزاد یاحرفه‌یی بوده‌اند. درین میان آنچه‌معرف نقد امثال آنانول‌فرانس وژول‌لومتر به‌شمارست جنبهٔ «تأثرنگاری» (I, Impressionnisme) نقد آنهاست که درعین حال حاکی ازگرایش آنها به‌شك و اعتقادشان به‌نسبیت در امورست. نقد آنها نیز در هرحال بیان تأثرات شخصی آنها در مقابل آثار ادبی است. پل بورژه که در نقد روانشناختی وجامعه‌شناختی برخورد بین «انسان» و «محیط» را همچون عامل اصلی «بحران معنوی» (la crise morale) عصر خویش می‌یافت سرانجام گرایش به‌قدرت مطلقه (Monarchie) و آیین کاتولیك رایگانه راه رستگاری انسان عصر خویش شمرد. در مقابل رمی‌دوگورمون که منتقدبزرگ‌نهضت سمبولیست بود، ومخصوصاً به‌ادبیات قرن‌هجدهم علاقه نشان می‌داد شارل‌موراس به‌قرن هجدهم وبه‌تمام آنچه قدرت مطلقه وکلیسا را محدودکرده بود به‌چشم مخالف می‌نگریست‌وازین حیث به‌طرزتفکر پل‌بورژه دراواخر احوال وی، نزدیك بود. اما نقد امیل‌فاگه و مخصوصاً نقدگوستاولانسون رنگ تحقیقی مربوط به‌مطالعات دانشگاهی را ارائه می‌کرد ومخصوصاً لانسون توانست، درعین‌آنکه هم از جزمیگری (Dogmatisme) برونتیر، و هم از اخلاق‌گرایی (Moralisme) امیل‌فاگه وهم ازتأثرنگاری (impressionnisme) ژول‌لومتر فاصله‌می‌گیرد شیوهٔ تحقیقات تن وبرونتیررا درآنچه مربوط‌به‌تاریخ ادبیات فرانسه

می‌شد به‌نتیجهٔ عملی برساند وقلمرو نقدادبی‌رابه‌وسیله تاریخ ادبیات تاحدی‌مسخر سازد.

معهذا مهمترین منتقد اواخر قرن نوزدهم، که توانست با اجتناب از ذهنیت‌گرایی (Subjectivisme)، نسبیت‌گرایی(Relativisme) وتأثرنگاری (impressonnisme) نقد ادبی را آنگونه‌که تن و سنت‌بوو آرزو کرده بودند برمبنای عینیت‌گرایی (objectivisme) بنیادکند عبارت بود از فردینان برونتیر (۱۹۰۶-۱۸۴۹) که هم استاد دانش‌سرای عالی پاریس و هم مدیر یك‌مجلهٔ معروف (Revue des Deux Mondes) بود. در بین آثاراو مطالعات انتقادی، تطور انواع ادبی، تاریخ ادبیات و داستان طبیعت‌گرای را باید نام‌بردکه معرف‌تفکری علمی و جزمی درمسایل مربوط به‌نقد ادبی‌است. برای وی نقدادبی حتی ممکن است به‌قطعیت‌وعینیت علمی دست بیابد ودرین باره صریحاً می‌نویسد «امکان نقد محسوس و عینی را انکار کردن‌در حکم آنست که امکان یك علم را انکار نمایند». برونتیر منتقدی دقیق و محققی بود با شور و حوصله‌یی کم‌نظیر. مطالعه و تحقیق در متون و منابع را باشوق و دقتی بی‌ملال دنبال می‌کرد ووجدان علمی غریبی داشت‌که با دقت و وسواس کم‌نظیری توأم بود. برخلاف تن و سنت‌بوو که معتقد بودندکار منتقد فقط آنست‌که مثل یك عالم طبیعی به‌تشریح و تبیین آنچه هست اکتفا کند برونتیر قضاوت را هدف و وظیفهٔ نهایی منتقد می‌شمرد و معتقد بودکه منتقد پس از طبقه‌بندی‌کردن آثارادبی باید دربارهٔ آنها قضاوت‌هم بکند. به‌عقیدهٔ اوبعضی‌آثار «خوب»وبعضی «بد» محسوبست و مخصوصاً آثاری‌که درآنها جز بیان احوال و عواطف فردی نویسنده یا توصیف وتصویر صرف‌ومحض طبیعت منظور دیگری‌نیست جزء همین آثار «بد» بشمارند.[۲۳]

نقد برونتیر نیز مثل آنچه تن طالب آنست جنبهٔ «عینی» و «جزمی» دارد. نقدیست‌که می‌خواهد ازنفوذ ذوق شخصی‌برکنار بماند. می‌گوید «لذت‌بردن‌امری است و قضاوت‌کردن دربارهٔ آن امری دیگر» چرا که به‌اعتقاد وی «اگر چند ما خود به‌تنهایی دربارهٔ لذتهای خویش قضاوت می‌کنیم اما درباب کیفیت آن لذتها قضاوت شخصی ما کافی ومعتبرنیست. تشخیص آن‌کیفیت‌هم برعهدهٔ ما نیست‌زیرا

آن کیفیت پیش از ما وجود داشته است و پس از ما نیز همچنان باقی خواهدبود». ازین‌رو به‌اعتقادوی‌حکم وقضاوت مادربارهٔ آثاری که بدما لذت‌می‌دهند به‌هیچوجه امری شخصی نیست. می‌نویسد «شاید من این بدبختی را داشته باشم که از فلان نمایشنامهٔ رینارد بیش ازیك نمایشنامهٔ مولیر لذت ببرم‌اما این امر مانع از آن‌نیست که درقضاوت رجحان و برتری مولیر را درك و اعلام کنم».

بدینگونه برخلاف تن که از قضاوت اجتناب دارد برونتیر هدف عمدهٔ منتقد را قضاوت می‌داند، و این امر را هم باعینی‌بودن نقد ملازم می‌یابد. خود او دریك تعریف مشهور نقد می‌گوید «هدف نقد عبارتست ازقضاوت کردن، طبقه‌بندی کردن، وتفسیر کردن آثار ادبیات» و البته باید درنظر داشت که تفسیر کردن دربیان او عبارتست از بررسی روابط بین یك اثر با تاریخ، با قوانین خاصی آن «نوع» ادبی که اثر مزبور بدان تعلق دارد وازآن پیروی‌می‌کند، با محیطی که آن اثردرآن پدیدآمده است، وبالاخره با آفرینندهٔ آن اثر. به‌مسألهٔ «نوع» (Genre) برونتیر اهمیت خاص می‌دهد چرا که‌آنچه وی‌آن را «جوهرادبی»(l,Essence litteraire) هراثر می‌خواند درنظروی تعلق به‌لوازم ومختصات همین «نوع‌ها» دارد ودرواقع برونتیرهراثر ادبی رایك «مرحله» (phase) ویك «مورد» (moment) ازسیرتحول (l, Evolition) آن‌نوعی‌می‌داندکه اثربدان نوع مربوط است وبا توجه به‌تحقیقات داروین درباب اصل انواع،برونتیرمی‌گوید همانگونه که از طریق تفاوت تدریجی و اختلاف‌متزاید، انواع حیوانات‌تحول پیدا می‌کنند انواع ادبی‌هم ازهمین‌طریق دگرگونیهایی پیدا می‌کنند و البته درطی تحول، بین انواع سابق و لاحق وسایط و روابطی‌پیدامی‌شود که نقد ادبی می‌بایست‌آنها را بررسی‌کند.[۲۴] طرز تلقی علمی و عینی برونتیر از نقد و از مباحث مربوط به‌انواع ادبی یك شاهد دیگرست که نشان می‌دهد نقد فرانسوی، در آستانهٔ قرن بیستم نقدیست مبتنی برتفکر علمی، و تفکر فرانسوی با ارائه این نقد هنوز گویی این عبارت دکارت را برلب دارد: می‌اندیشم، پس هستم.

۱۲
درجزیرهٔ شیکسپیر

بدون شك‌این نکته‌که سرزمین انگلستان جزیره‌یی مجزی ازقارهٔ اروپا وخارج از حوزهٔ نفوذ پاره‌یی عوامل مشترك درفرهنگ‌آن‌قاره بوده است بررسی تحول‌ادبی آن‌را،چنانکه هیپولیت‌تن‌نیزخاطرنشان‌کرده‌است،آسانتر می‌سازد. معهذادرزندگی ادبی هم این جزیرهٔ شیکسپیر، درست مثل جزیرهٔ جادوگـر در نمایشنامهٔ طوفان (Tempest) وی، ازنفوذ عوامل دنیای خارج بکلی‌برکنار نماند وحتی شیکسپیرو قبل ازوی چاسر نیز در تعدادی ازسخنان خویش نشانهایی از تأثیر دنیای خارج‌از جزیره‌را ارائه‌داده‌اند.چنانکه بعضی محققان‌حتی‌غالب نقادان انگستان را ازدرایدن وکالریج گرفته تا آرنولدوالیوت به‌منتقدان اروپایی مدیون شناخته‌اند و نقد ادبی انگستان را به‌کلی از اصالت‌عاری شمرده‌اند.[۱] بدون شك این دعوی گزاف است و اصالت نقد این منتقدان راکمتر از نقادان دیگرنمی‌توان دانست اما برغم‌انزوای «جزیره» شباهت اقوال این منتقدان با نقادان «قاره» اروپا جالب است. به‌علاوه‌بر رغم آنکه درهر چه تعلق به‌زندگی عادی دارد «واحد مقیاس» انگلیسی باهرچه در قارهٔ اروپا معمولست تفاوت‌داشته‌است،بازدرآنچه به‌زندگی‌ذوقی مربوط‌است این تفاوت‌ـ هرچند لااقل در مورد درام شیکسپیری هست‌ـ مایهٔ جدایی کامل جزیره شیکسپیر ازتمام اروپا نیست‌واین نکته‌یی است که‌یك بررسی‌کوتاه، درسیر تحول ادبیات انگلیسی، آن را روشن می‌کند.

در واقع جزیرهٔ شیکسپیر، در طی دوران طولانی قرون وسطی، غالباً به‌مثابه یك کانون‌معرفت، پرورشگاه تحقیقات‌ومطالعات مربوط به‌حکمت‌وعلوم‌اسکولاستیك تلقی‌می‌شد وکسانی چون الکوین، دانس‌اسکانس، وراجربیکن ازین‌اقلیم برخاسته

بودند چنانکه درقرن چهاردهم میلادی حکماء و متألهان این سرزمین مخصوصاً به‌سبب جسارت و تهورخویش شهره بودند. درزمینهٔ ادبیات ملی نیـز، دراوایل عهد رنسانس، جفری‌چاسر (۱۴۰۰-۱۳۴۰) شاعر و هومانیست یك منظومهٔ لطیف به نام قصه‌های کانتربوری را به‌وجودآورد که از بسیاری جهات یادآور دکامرون اثر بوکاتچو شاعرایتالیایی‌به‌شمار می‌آمد. نهضت‌هومانیسم‌یك «شهید»هم‌به‌فرهنگ انگلستان عهد رنسانس هدیه کرد و او عبارت بود از تامس‌مور (۱۵۳۵-۱۴۷۸) که یوتوپیا ی‌اوسر مشق تعدادزیادی تصویرهای اروپائی ازیك‌جامعهٔ فاضله واقع شده است[۲]. دوران الیزابت (۱۶۳۰-۱۵۵۰) که تأثیر آن تا چند دهه بعد ازوی‌نیز دوام داشت‌نه‌فقط بدان‌سبب که رونق صنعت وبسط تجارتش«جزیره» راباسرنوشت «قاره اروپا» تاحدزیادی مربوط کرداهمیت یافت بلکه نیزبدان سبب که‌نویسندگانی چون ادموندا‌سپنسر (۱۵۹۹-۱۵۵۲)، جان‌لیلی (۱۶۰۱-۱۵۵۴)، سرفیلیپ سیدنی (۱۵۸۶-۱۵۵۴) جان‌دان (۱۶۳۱-۱۵۷۲) وحتی‌فرانسیس‌بیکن (۱۶۲۶-۱۵۶۱) را به‌دنیا عرضه کرد. معهذا درخشانترین‌نقشی که فرهنگ عصرالیزابت (Elizabethan Literature) در ادبیات ایفا کرد در زمینهٔ درام‌نویسی بود که البته درآن رشته‌نیز نام عظیم ویلیام‌شیکسپیر (۱۶۱۶-۱۵۶۴) آوازهٔ نویسندگان پراستعداد دیگر چون کریستوفرمارلو (۱۵۹۳-۱۵۶۴) بن‌جانسون (۱۶۳۷-۱۵۷۳)، جان‌فلچر (۱۶۲۵-۱۵۷۵)وتامس‌دکر(۱۶۴۱-۱۵۷۰)راناچار درعقدهٔ محاق‌افکند. نهضت پیورتین‌ها (Puritains) هم که منجر به‌تعطیل تئاتر در ۱۶۴۲ شد بررغم تضییقاتی که انقلاب و غلبهٔ آنها در حیات ذوقی و ادبی قوم به وجود آورد لااقل دریك حماسهٔ عظیم جان‌میلتون (۱۶۷۴-۱۶۰۸) حاصل‌قابل‌ملاحظه‌یی به‌ادبیات انگلیسی‌وحتی مسیحی داد: بهشت گمشده. به‌علاوه با شروع دورهٔ بازگشت (Restauration Period) که تضییقات پیوریتن‌ها برطرف گشت (۱۶۸۸-۱۶۶۰) ادبیات انگلیسی وارد دوره‌یی شد که آن را به‌خاطر شیوهٔ بعضی نام آوران آن- از جمله جان‌درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱) والکساندر پوپ (۱۷۴۴-۱۶۸۸)- دوران‌کلاسیك خوانده‌اند والبته وجود و سبك بیان کسانی مانند دانیل‌دوفو (۱۷۳۱-۱۶۵۹) و جاناتان سویفت (۱۷۴۵-۱۶۶۷) قبول این‌عنوان را درنظر بعضی محققان دشوار می‌کند.[۳] درهرحال توسعه و ترقی قابل ملاحظهٔ ادبیات درقرن هجدهم ظاهراً تا حد زیادی مـرهون رواج

روزنامه‌نگاری (Journalism) و توجه به‌حد ذوق و فهم عامه بود. در واقع طی چندین دههٔ نخست این قرن غیراز رسالات ومقالات مستقل، تعدادزیادی روزنامه‌ها و مجلات نشر شدکه پاره‌یی‌ازآنها ازلحاظ ادبی نیزاهمیت داشت ودرآثاربعضی نویسندگان عصرمثل ساموئیل‌ریچاردسون (۱۷۶۱-۱۶۸۹)، هنری‌فیلدینگ(۱۷۵۴-۱۷۰۷)، ساموئیل‌جانسون (۱۷۸۴-۱۷۰۰)گولداسمیت (۱۷۷۴-۱۷۲۸) ودیگران نشانهایی از نفوذ سبك روزنامه‌نگاری باقی است. درنیمهٔ دوم این قرن، تحت‌تأثیر همین گرایش به‌سطح ادراك عامه، تحولی هم در ذوقهاپدید آمد. چنانکه، قدرت تخیل وقریحهٔ ابداع نویسندگان بیشتر مورد نظر واقع‌گشت تامایهٔ دانش ومعرفت آنها. به‌علاوه رواج نامه‌نگاری و نشرسفرنامه‌ها و خاطرات نیز از اسباب تحول ذوق و در عین حال از عوامل ارتباط‌بین دنیای محدود جزیره بود با دنیای‌خارج. در اواخر قرن، تعدادی شاعران پیدا شدند که هرچند از پاره‌یی جهات همچنان به‌شیوه‌یی که‌آن‌راسبك‌کلاسیك می‌خوانند وفادارماندند بعضی ویژگی‌های شیوه‌یی راکه «رمانتیك» خوانده‌شددرآثار خود نشان دادندواینها رامنتقدان‌غالباً رمانتیك‌های پیشین (Preromantics) خوانده‌اندچرا که اینهانیزمثل رمانتیك‌های‌قرن بعد، احساسات را بر عقل، طبیعت را بر تمدن، و سادگی را برتجمل ترجیح می‌دادندو بعضی ازآنها درمقابل قیود تمدن و محدودیتهای آن آرزوی بازگشت به‌زندگی آزاد و بی‌قید بدوی را می‌پروردند و اینگونه افکار و احساسات در اشعار کسانی چون جیمس‌تامسون (۱۷۴۸-۱۷۰۰)، ادواردیانگ (۱۷۶۵-۱۶۸۳)، تامس‌گری (۱۷۷۱-۱۷۱۶)، جلوهٔبسیاریافت‌وامثال ویلیام‌کوپر(۱۸۰۰-۱۷۳۱) ورابرت‌برنز (۱۷۹۶-۱۷۵۹) به‌آن صبغهٔ خاصی بخشیدند. مکتب تازه‌یی که به‌وسیلهٔ این شاعران آغاز شد مخصوصاً در دهه‌های نخستین قرن‌بعد شکوفا گشت وبدینگونه، شاعرانی‌چون‌وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰)، کالریج (۱۸۳۴-۱۷۷۲) وسوئی(۱۷۷۴-۱۸۵۰) باگرایش به‌طبیعت‌ستایی وتوصیف‌عواطف شخصی راه‌گشای احساسات پرشور و هیجانهای تند وسرکش رمانتیك‌هایی‌چون بایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸) وشلی (۱۸۲۲-۱۷۹۲) شدند که طرز فکرو زندگی آنها مکتب رمانتیسم را درهمهٔ اروپا یك‌مکتب عصیانگر، ماخولیایی، ورؤیاگرای نشان داد. اما روح محافظه‌کارجامعهٔ انگلیسی نتوانست با این شیوه به‌آسانی کنار بیاید مخصوصاً که دوران طولانی

صلح و رونق اقتصادی که به‌عنوان عصر ویکتوریا (Victorian Age) تقریباً تا اواخر قرن (۱۸۹۰-۱۸۳۰) ادامه یافت چنان به‌آداب و مبادی سنن امپراطوری علاقه نشان می‌داد که نمی‌توانست اینگونه تندرویها را تحمل کند. در اواخر قرن مخصوصاً آثار کسانی مثل تنی‌سون (۱۸۹۲-۱۸۰۹)، کارلایل (۱۸۸۱-۱۷۹۵)، ماثیو آرنولد (۱۸۸۸-۱۸۲۲) وراسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) هر یك از جهتی خاص معرف وبژگی‌های این روح ویکتوریایی بشمارند.

امادر آنچه‌به‌نقد ادبی ارتباط دارد هرچند به‌احتمال قوی جان درایدن درقرن‌هفدهم اولین‌کس بودکـه لفظ انگلیسی معادل نقد (Criticism) را در همین معنی متداول امروز برای مباحث مربوط به‌ادبیات به‌کار برد[۴] سابقهٔ اینگونـه مباحث به‌عهد رنسانس‌می‌رسد ودربررسی‌تاریخ نقادی‌نبایدازمباحثات هومانیست‌ها وصاحبنظران عهد رنسانس انگلستان غافل‌ماند. پاره‌یی از اینگونه‌آثار برای مقاصد دیگر تألیف می‌شد و تنها ازطریق استطراد درینگونه مسایل وارد بحث مـی‌گشت. از آنجمله است‌کتابی به‌نام فرماندار (*Governour*) درباب تربیت حکام کـه سرتامس‌الیوت (۱۵۴۶-۱۴۹۹) نوشته است ودرآن تأثیر بعضی اقوال افلاطون را می‌توان‌یافت. الیوت‌دراین‌کتاب به‌مناسبت خاطرنشان می‌کندکه تعلیم و مطالعه شعربرای‌کسانی که می‌خواهند درمناصب حکومت به‌مدارج عالی برسند ضرورت دارد، و بر رغم آنچه گه‌گاه می‌گویند شعر به‌هیچوجه امری عبث وبیفایده نیست بلکه ازآن فواید بسیارهم عاید می‌شود وکسی‌که می‌خواهد خردمندی و هوشیاری بیاموزد نبایداز مطالعهٔ اشعار قدما غفلت بورزد. دربین‌کسانی‌که درهمان ایام نظری کاملا مغایر در مورد شعر و شاعری اظهارکرده‌اند باید از استفن‌گاسون (۱۶۲۴-۱۵۵۴) نام برد که رأی او درباب شعر و ادب نوعی طرز تلقی پیوریتن را ارائه می‌کند. وی‌که فساد اخلاق و ضعف عقاید جامعهٔ انگلیسی عصر خود را با چشم تأسف می‌دید و آنرا بیشتر مولود تأثیر نمایش و نفوذ شاعران و دلقکان می‌دید به‌شدت شعر عصر خویش‌رامحکوم‌کرد ودرطی یك‌اثرخویش‌آن را مکتب فساد (School of Abuse) خواند. در عین‌حال وی تأکید می‌کردکه البته مقصودش تحریم مطلق شعر و منع کلی موسیقی و هرگونه تفریح نیست بلکه می‌خواهد معایبی را کـه از افراط در

کار شعر وشاعری حاصل می‌شود بنکوهد. وی درعین آنکه مثل افلاطون و سقراط آنچه را واجد فواید اخلاقی باشد می‌ستود، درباب شعر عصر خویش خاطرنشان می‌کرد که اکنون حاصل عمدهٔ آنها چیزی جز فساد و تباهی نیست چرا که درین دوره ـدورهٔ وی‌ـ شعر روی به‌انحطاط دارد و شاعران آنچه را برای جلوه‌دادن عقاید حکمی و مواعظ اخلاقی به‌کارست درتقریر و تبیین افکار باطل واقوال‌ناروا صرف می‌کنند.[۵]

البته اینگونه تلقی‌اخلاقی ازشعر، درین‌ادوار نزد غالب کسانی که درمباحث مربوط به‌شعر و ادبیات وارد می‌شدند عادی بود. چنانکه سرتامس ویلسون (۱۵۸۰ـ؟) در رسالهٔ راجع‌به «فن‌بلاغت»خویش یك‌جاضمن‌بحث ازشعروشاعری خاطرنشان می‌کندکه شعراء قدیم همواره خردمندان و مصلحان قوم بوده‌اند و ازین‌رو داستانهای خویش را هرگز بی‌آنکه درزیر حجاب ظاهرآن حکمتی پنهان کرده باشند نمی‌گفته‌اند وبدینگونه پیداست‌که وی شعر را همچون وسیله‌یی برای تهذیب تلقی می‌کند. همچنین ویلیام وب (حدود ۱۵۸۰) هم درهمین ایام درطی رساله‌یی به‌نام«گفتار درباب‌شعرانگلیسی»درعین‌آنکه قایل‌به‌اهمیت جنبهٔ‌خوشایندی درشعرست به‌جنبهٔ آموزندگی آن نیز اهمیت می‌دهد و می‌گویدکه شاعر درزیر پردهٔ مجاز وکنایه همواره حقایق اخلاقی را مکتوم می‌دارد. نویسندهٔ یك رسالهٔ معروف راجع به «فن شعر در زبان انگلیسی» هم‌که بنابر مشهور جرج پتنهام (حدود ۱۵۸۰) نام دارد نیز عقیده داردکه شاعران اولین مربیان و نخستین فلاسفهٔ جهان بوده‌اند و شعر نیز موهبتی الهی است و البته آن را نباید جهت مقاصدپست به‌کار بست بلکه می‌بایست آن را دربیان مکارم اخلاقی و نشر فضایل انسانی به‌کار برد. با رواج اینگونه تلقی از شعر، البته نباید تعجب داشت‌که قول استفن‌گاسون درجامعهٔ این‌عصرمورد بحث و نقد واقع‌شود چنانکه تامس‌لاج(۱۶۲۸ـ۱۵۵۸) در پاسخی‌که بدان داد درعین آنکه تأثیرشعر را درتهذیب نفوس‌تأیید می‌کرد، مدعی شدکه اگر شاعران گه‌گاه از نظر تعلیم اخلاقی مرتکب لغزش شوند جای ملامت نیست چرا که حکماءگذشته‌هم از خطا مصون نبوده‌اندپس نمی‌توان شعررا به‌طور کلی نکوهش‌کردودرخورتقبیح یافت. دوستایشنامهٔ دیگرهم‌که درهمین ایام‌دربارهٔ شعر نشر شد نیز در واقع جوابهایی به‌دعاوی استفن گاسون بود. «دفاع از شعر»

اثر سرفیلیپ سیدنی (۱۵۸۶-۱۵۵۴) نه‌فقط ایرادهای گاسون را رد می‌کرد بلکه پاره‌یی ایرادهای محتمل دیگر را نیز رفع کرد و ظاهراً درتعدادی از اقوال‌خویش از شارحان ایتالیایی-خاصه مین‌تورنو- نیز استفاده‌کرد. وی در عین‌حال نشان داد که برخلاف مشهور غایت شعر تنها تعلیم اخلاقی یا ایجاد خوشایندی نیست بلکه مراد از آن، تعلیمی است‌که با خوشایندی همراه باشد یا تفریحی که درضمن آن آموزندگی نیز باشد و فقط از همین راه است‌که شعرمی‌تواند زندگی انسان رابه‌کمال نزدیك‌کند وغایت خود را تحقق دهد. سرجان هرینگتن (۱۶۱۲-۱۵۶۱)هم ضمن بحثی‌که در دفاع از شعر داردکوشید نشان دهد برخلاف قول مدعیان، شعر نه دستگاه دروغپردازیست نه مایهٔ تفریح احمقان، نه موجب خطاهای عقلی است و نه داعی هوس وفساد بلکه‌درحقیقت وسیله‌یی است برای تهذیب‌اخلاق وامریست که در ادراك حقایق معنوی و دینی به‌انسان کمك می‌کند وشاعران را درواقع باید حکماء عامه ومردان خداخواند. درتمام‌این مباحثات‌آنچه‌در اقوال این‌صاحبنظران مشهودست تأثیر سخنان شارحان ایتالیایی عهد رنسانس است که بعضی محققان تاحدی به‌دستاویزهمین نکته نقد ادبی این دورهٔانگلستان رافاقد اصالت خوانده‌اند.

گذشته ازمسألهٔ نفس شعر وارزش اخلاقی‌آن، از جملهٔ مسایل دیگری که‌مباحثات مربوط به‌نقد ادبی را درین دوره برانگیخت مسألهٔ مربوط به‌نقش نمایشنامه بود و مسألهٔ مربوط به قافیه. در آنچه به‌مسألهٔ نمایشنامه ارتباط دارد، از صاحبنظران این ادوار باید از بن‌جانسون (۱۶۳۷-۱۵۷۳) نام برد که خود نمایشنامه‌نویسی معروف نیز بود. وی نه‌فقط در مقدمهٔ بعضی‌آثار ملاحظاتی درباب نمایشنامه‌نویسی اظهارکردبلکه دربعضی‌نمایشنامه‌های خویش نیزبه‌مناسبت، سخنانی درباب نمایش ونمایشنامه به‌بیان آورد که از فواید انتقادی خالی نیست. مخصوصاً یك نمایشنامهٔ او به‌نام «شاعرنمایان زبان‌باز» از جهت اشتمال برجنبهٔ نقدی یادآور نمایشنامهٔ غوکان اثر اریستوفان به نظر می‌رسد.[۶] با آنکه درین اثر، وی شاعران مشهوررم باستانی - مثل هوراس، ویرژیل، واوید- رابر روی صحنه می‌آورد در واقع نظر به‌نقدشاعران معاصر خویش‌دارد واحوال واقوال‌آنها را انتقاد می‌کند.بن‌جانسون نسبت به‌شیکسپیر اعجاب و تحسین تمام نشان می‌دهد،[۷] و در مسایل اساسی نمایش

مخصوصاً به‌ارسطو و اقوال او توجه بسیار دارد. البته اظهار نظر در مسایل مربوط به‌نمایش در آن عصر درطی نمایشنامه‌ها گه‌گاه دیده می‌شد چنانکه درهملت شیکسپیر هم‌فرصتی برای طرح اینگونه مباحث پیش می‌آید. معهذا طرح این مسایل مخصوصاً در نزد جان در ایدن صورت نقد جدی‌تری یافت و نقد مباحث مربوط به‌نمایشنامه در نزد وی توسعهٔ بیشتر پذیرفت.

در مسألهٔ مربوط به‌قافیه (Rhyme) هم درین دوره بحث مخصوصاً از رسالهٔ فن شعر انگلیسی اثر تامس کامپیون (۱۶۱۹-؟) شروع شد و رسالهٔ «دفاع از قافیه» اثر ساموئیل دانیل (۱۶۱۹-۱۵۶۲) جوابی به‌سخنان کامپیون بود. برخلاف کامپیون که قافیه‌بندی (Rhyming) را کاری مبتذل وخلاف طبیعت زبان انگلیسی می‌خواند و شیوهٔ شاعران باستانی یونان و رم را که شعرشان عاری از قافیه بود ترجیح می‌داد ساموئیل دانیل نه فقط پیروی از شیوهٔ شاعران یونان و رم را امری خلاف طبیعت خواند وحتی این نکته را که شعر آنها از قافیه عاریست ناشی از عدم ادراك آنها از مقتضای عصرهای جدید تلقی کرد بلکه «عادت و طبیعت» را مجوزهایی شمرد که در عصر جدید ضرورت توجه به‌قافیه را در نزد شاعران الزام می‌کند[۸] و این جواب، که برای اثبات عدم ضرورت قافیه نیز می‌توانست معتبر باشد، البته نمی‌توانست طبایع منطقی را اقناع کند. ازین رو مسأله همچنان مورد بحث باقی ماند و هنوز نیز گه گاه هست و از کسانی که در همان ایام دوباره‌بدان پرداخته‌اند باید میلتون را نام برد که غیر از شاعری به‌عنوان منتقد نیز در خورذکرست.

جان میلتون شاعر بزرگ انگلیسی در طی انقلاب بورژوایی انگلستان (۱۶۴۰-۱۶۶۰) که منجر به‌روی‌کار آمدن جمهوری و اعتلاء کرامول شد و سرانجام چند سالی بعد ازمرگ کرامول (۱۶۵۸) به‌استقرارمجدد رژیم سلطنت منجر گشت جزو جمهوریخواهان و طرفداران پارلمان بود و در عین آنکه یك دبیر شورای دولتی حکومت کرامول محسوب می‌شد درطی مشاجرات سیاسی جاری با شوق وعلاقه از انقلاب جمهوری دفاع کرد. معهذا در اواخر عهد کرامول چشمش نابینا بود، و در ۱۶۶۰ که «بازگشت سلطنت» به‌رژیم جمهوری خاتمه داد، حکومت جدید هرچند وی را توقیف و جریمه کرد از عقوبت سخت معافش داشت وشاعرتا پایان

عمر که در بینوایی و نابینایی گذشت، در انزوا زیست. در همین انـزوای اجباری بود که عظیم‌ترین حماسهٔ دینی ومسیحی غرب را به‌وجـود آورد: بهشت گمشده. این اثر که مشتمل بردوازده دفتر یا منظومه است، در واقع از تورات الهام گرفته است اما تحت تأثیر شیوه اودیسه وانه‌ئید شرح واقعه را از نیمه داستان آغاز کرده است و با نقل روایت به‌حوادث ماقبل بـازگشته است و این شیوه‌یی است کـه از نفوذ اسلوب قدما در ذهن وی حکایت دارد. اما با آنکه به‌شیوهٔ کار دانته و به‌اثر عظیم او آشنایی داشت ووجود اختلافات سیاسی ومذهبی هم در انگلستان عصر او شاید مقتضی آن بود که وی نیز به‌همان شیوه دانته از دشمنان سیاسی خـویش در طی روایات کینه‌کشی کند، اثر خود را به‌اینگونه اغراض آلوده نکرد و هرچند اثروی روی‌هم رفته معرف طرزتلقی یك پیوریتن‌ویك انقلابی قرن هفدهم‌انگلستان به‌شمارست، باز شاعربه‌قدری ماهرانه توانسته است برعواطف و هیجانات شخصی خویش مهار بزندکه در تفسیر و فهم آن‌بدون آنکه آشنایی با حوادث و اشخاص عصر ـ نظیر آنچه در مورد کمدی الهی دانته پیش می‌آید ـ لازم باشد تنها می‌توان به‌بررسی حکایات تورات اکتفا کرد.[۹] میلتون نه‌فقط به‌خاطر حماسهٔ مذهبی عظیم خویش بلکه نیز به‌سبب رسالات نثری و عقاید انتقادی خویش مظهر واقعی ادبیات انگلستان عصر انقلاب به‌شمارست و شاعران و نویسندگان دیگر عصر هیچ‌یك در سطح او نبوده‌اند و با او لاف برابری نمی‌توانسته‌اند بزنند. در آنچه به‌نقد ادبی مربوط است اقوال وی معرف تمایلات مذهبی و سیاسی اوست و این تمایلات در سایر آثار او نیز بیش‌وکم جلوه دارد. تصوری که میلتون از نقش و وظیفهٔ شاعر در ذهن خویش می‌پرورد با آنچه شاعران مربوط به‌اشراف و سلطنت‌طلبان درین مورد داشتند تفاوت دارد. در نظر میلتون شاعر دشمن استبداد و تعدیست ازین رو باید تمام استعداد و قریحهٔ خود را در نشر تقوی و فضیلت در بین خلق بـه‌کار برد و مخصوصاً می‌بایست احوال قهرمانان، شهدا، و نیکمردانی را تصویـر کند که با دشمنان دین، دشمنان خدا، و دشمنان عدالت پیکار کرده‌اند و درین راه از بذل‌جان نیز دریغ نورزیده‌اند. عشق به‌آزادی، و عقیده به‌پاکی وصفای عقیده خلاصهٔ‌تعلیم و پیام خود میلتون محسوبست. برخلاف بعضی شاعران عصر که در توجیه انواع و تصویر کمال مطلوب شاعری به‌آثار شاعران یونان و رم باستانی توجه داشته‌اند

وی به‌حکم علایق مذهبی مخصوصاً به‌کتاب مقدس روی می‌آورد و نمونهٔ عالی شعر سادهٔ غنایی را در غزل غـزلهای سلیمان و نمودار درام عالی را در مکاشفات یوحنا می‌جوید. درمورد قافیه، درمقدمه بهشت گمشده به‌مناسبت بحثی پیش‌می‌آورد و آن را «از مخترعات دوران توحش» که «برای جبران پستی شعر و نارسایی آن به‌وجود آمده است» می‌داند و تأکید می‌کند که قافیه «در بیشتر موارد شاعران را مقید کرده است و آنها را بر آن داشته است تا معانی ومقاصد را به‌شیوه‌یی دیگر و نارساتر بیان کنند». در آغاز نمایشنامه‌یی به‌نام «آلام سامسون» نیز در باب‌تراژدی به‌بحث می‌پردازد ونکته‌های جالب بیان‌می‌کند. پاره‌یی ازاینگونه نکته‌هامخصوصاً حاکی ازعلاقهٔ قلبی وی به‌انقلاب بورژوائی عصرست و وی به‌مناسبت خاطرنشان می‌کند که در چنین جامعهٔ انقلابی هرچند وجودشاعران نابخرد البته مطلوب‌نیست لیکن شعر در هرحال برای تهذیب و تربیت روح انسانی لازم است و با لحنی که یادآورقول افلاطون در کتاب «جمهور» است نشان می‌دهد که اولیاء امورمی‌بایست از وجود شاعران استفاده کنند تا عشق به‌آزادی و علاقهٔ بـه‌عدالت را در بین خلق ترویج وتلقین نمایند. بدینگونه، برخلاف مقیاس ذوقی که نزد اکثر شاعران عصر متداول بود وی برای شعرمقیاسی اخلاقی پیشنهاد می‌کرد اما نه‌اخلاق طبقات‌عامه، بلکه اخلاق‌طبقهٔ متوسط، که مخصوصاً درانقلاب جمهوری نقش اساسی ورهبری واقعی داشت.[۱۰]

در ماجرای توقیف و جریمه‌یی که مقارن بازگشت سلطنت (۱۶۶۰) بـرای میلتون پیش آمد پایمردی یك دوست «سلطنت‌طلب» (Royalist) مایـهٔ آزادی وی گشت چرا که میلتون نیز چند سال پیش‌که این دوست وی را دربرج لندن محبوس‌کرده بودندوی را از آنجا رهایی داده بود. این دوست وی سرویلیام دیوننت (۱۶۰۶-۱۶۶۸) نام‌داشت و قبل از بروز انقلابات داخلی نمایشنامه‌هایی چند نوشت وحتی در ۱۶۳۸ عنوان شاعـر ممتاز (Laureate) هم یافت. در جنگهای داخلی کـه بین چارلز اول و پارلمان در گرفت وی از پادشاه جانبداری کرد و چندی بعد گرفتار و زندانی شد. یك چند نیز در پاریس به‌حال تبعید بسر برد و در همین شهر بودکه حماسه‌یی به‌نام داستان گوندیبرت (Gondibert) را آغاز کرد. انتشار این اثرکه

البته از جهت رعایت قوانین‌جالب اما از حیث شعر ضعیف بود و خود شاعر نیز از اتمام آن صرف‌نظر کرد به‌سبب نامه‌یی که دیوننت در دیباچهٔ آن خطاب به ـ تامس‌هابز(۱۶۷۹-۱۵۸۸)فیلسوف انگلیسی- که وی نیزدرآنزمان به‌خاطرطرفداری از سلطنت طلبان در پاریس به‌حال تبعید به‌سر می‌برد-نشر کرد در تاریخ ادبیات انگلیسی اهمیت دارد خاصه که جواب تامس‌هابز به‌این نامه نیز متضمن مباحث انتقادی بود و بررسی این دونامه نشان می‌دهد که در طی این سالها انگلیسی‌های تبعیدی در پاریس تا چه حد تحت تأثیر نقد و ادب فرانسوی قرار داشته‌اند و در عین‌حال معلوم می‌دارد که در دورهٔ بازگشت نقدی‌که همراه دوستداران چارلزدوم (۱۶۸۵-۱۶۶۰) به‌انگلستان وارد شد می‌بایست از چه مقوله باشد. در واقع این نامه‌ها نه فقط ازین جهت که برخلاف طرز تفکر «میلتون» توجهی به‌طبقهٔ متوسط نشان نمی‌دهد معرف طرز فکر طرفداران سلطنت در عصر «بازگشت» محسوبست بلکه نیز ازآن لحاظ‌که نمونهٔ نفوذ مکتب‌کلاسیك فرانسه را در نقد امثال‌درایدن، پوپ، و جانسون نشان می‌دهد در خور توجهست.

ویلیام دیوننت نامهٔ خود را باستایش حماسه‌سرایان عهد باستانی مثل هومر، ویرژیل، و لوکن‌آغاز می‌کند و از حماسه‌سرایان متأخرفقط دوتن را در خورذکر می‌یابد که یکی تورکواتوتاسو (۱۵۹۵-۱۵۴۴) شاعر ایتالیائی است و دیگر ادموند اسپنسر(۱۵۹۹-۱۵۵۲) شاعرانگلیسی. اما تاسوبه‌سبب قصه‌های دیو وپری که در اثرش هست و اسپنسر به‌خاطر استعارات زیادو الفاظ مهجور و نامأنوسی که به‌کار می‌برد در نزد وی شایستهٔ ملامت آمده‌اند. آنچه دیوننت دربارهٔ حماسهٔ خویش می‌گوید حاکی ازنفوذ محیط وادبیات فرانسوی درذهن اوست. مخصوصاً این نکته‌که در طی داستان خواسته است «عشق» و«افتخار» را باهم به‌مقابله‌بگذارد و درادبیات‌بعدهم به‌صورت اشعارپهلوانی (Heroic poems) جلوه می‌کند ازتأثیر روح «قهرمان کرنلی» (Heros Cornelien) در ذهن وی حکایت دارد چنانکه‌همین مبادلهٔ نامه بین دیوننت و تامس‌هابز در باب مسایل ادبی نیز از تأثیر محیط و طرز تفکر فرانسوی حکایت می‌کند ویادآور «مشاجرات مربوط به‌سید» تلقی‌شده‌است.

در پاسخی‌که تامس‌هابز به‌این نامه می‌دهدآنچه مخصوصاً جالب توجهست سعی فیلسوف انگلیسی درتمهید مبنائی فلسفی است برای‌این شیوهٔ مأخوذازمکتب

کلاسیك فرانسوی. پاسخ هابز البته کوتاهترست و هرچند نویسنده که تصدیق دارد شاعر نیست و با اینحال درگوندیبرت اثردیوننت «تجربه‌یی متنوع، حافظه‌یی مستعد، قضاوتی روشن، و تخیلی چالاك و مستعد» را می‌ستاید و با لحنی که خالی از تعارف و مجامله هم نیست اثروی را شعری می‌خواند که ازجهت سلامت ومعنی و هم از لحاظ قدرت در بیان نظیر آن را ندیده است بازنامهٔ وی و همچنین نامهٔ دیوننت روی هم رفته نشانه‌هایی ازنقد ونقادی‌واقعی را ارائه می‌کند و هردو نامه از شمار نخستین اسناد مربوط به‌مباحث انتقادی در ادبیات انگلیسی به‌شمارند.[۱۱]

تامس‌هابز که با ذهن منطقی و فلسفی به‌شعر و ادبیات می‌نگرد از بررسی انواع جماعات انسانی و طرز بیان شاعران «انواع» شعر را بدانگونه که‌درمکتب کلاسیك مطرح بود استنتاج می‌کند و آنچه را از شمار این «انواع» بیرون است از مقوله شعر به‌کلی خارج می‌پندارد. وی خاطرنشان می‌کند چون عالم خلقت به‌طورکلی‌دارای سه‌قلمرو (Regions) جداگانهٔ فلکی (Celestial)، هوائی(Aerial) و ارضی (Terrestrial) است، دنیای خاکی نیز همه‌جا شامل سه قلمرو متفاوت هست: دربار امراء (Courts)، شهرها (Cities) و روستاها (Countries) و ازاینجا نتیجه می‌گیرد که شعر هم سه قسم بیش نیست: شعر پهلوانی (Heroic) که مربوط به‌دربارهاست، طنز اجتماعی (Satiric) که وابسته به‌شهرهاست و شعر شبانی (Pastoral) که ارتباط به‌روستاها دارد. اما چون طرز بیان شاعر هم ممکن هست روائی (Narrative) یا نمایشی (Dramatic) باشد فنون شعر طبعاً به‌شش نوع باز خواهد گشت: حماسی (Epic) ، تراژدی، طنز اجتماعی، کومدی، شعر شبانی، و کومدی شبانی (Pastoral comedy). آنچه‌بیرون ازین انواع است به‌اعتقادتامس‌هابز دیگر شعر نیست و بدینگونه، وی نه فقط شعر تعلیمی را از مقولهٔ شعرخارج می‌شناسد ترانه (Sonnet) و آنچه را بدان ملحق تواند شد نیز از حساب‌شعربیرون می‌کند و کسانی را که به‌آنگونه سخنان نام شعر می‌دهند به‌خطا منسوب می‌دارد. به‌علاوه هابز می‌کوشد تا نشان دهد که آنچه در شعرو شاعری اهمیت داردتجربه و تربیت ذوقی است نه آنچه الهام می‌خوانند چرا که الهام (Inspiration) در حقیقت با جنون (Madness) فاصلهٔ زیادی ندارد، وظاهراً در این طرز تلقی ازشعر و الهام وی نیز مثل دیوننت نظر به‌طعن و دق در حق شاعران پیوریتن و کسانی که

در آن ایام شاعران ماوراء طبیعی(Metaphisical poets) خوانده می‌شدند دارد که البته طرز تفکر سلطنت‌طلبان لذت‌پرست و اشرافی‌منش با شیوهٔ فکر و بیان آنها نمی‌توانست سازگار باشد. این طرز تفکر مخصوصاً در آنچه دیوننت در باب‌نقش و وظیفهٔ شاعر بیان می‌کند جلوه دارد و این درست خلاف تصوریست که میلتون در این باب اظهار می‌کرد. به‌علاوه برخلاف پیوریتن‌ها که نمایش را تعطیل کردند در نظر دیوننت حکومت می‌بایست برای عامه اسباب و وسیلهٔ تفریح فراهم دارد و نگذارد مردم جدی و خشن بارآیند و دایم در فکر مسایل مربوط به‌سیاست و حکومت باشند.[۱۲]

در واقع همین طرز تفکر بود که با بازگشت چارلز دوم دوباره ادبیات و نمایش ذوقی را ترویج کرد و با اشاعهٔ نفوذ مکتب کلاسیك عصر تازه‌یی را در ادب به‌وجود آورد که نخستین منتقد بزرگ آن در حقیقت چنانکه جانسون خاطرنشان کرده است[۱۳] پدر نقد ادبی در انگلستان به‌شمارست: درایدن. می‌توان گفت قبل‌از وی نقد ادبی در انگلستان بیشتر یاجنبهٔ نظری محض داشت یا مبتنی برذکرقوانین و حدود بود، و وی تقریباً نخستین منتقد با قریحه بود که به‌نقد عملی در ادبیات انگلیسی پرداخت.

جان درایدن درادب انگلیسی تقریباً همان منزلتی را دارد که بوالودرادبیات فرانسه داشت و در اواخر قرن هفدهم در حقیقت چیزی که برادبیات عصرحکومت داشت ذوق و قریحه او بود.[۱۴] جان درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱) که در مرگ کرامول مرثیه‌یی ستایش‌آمیز در حق وی سرود هنگام روی کار آمدن چارلز دوم به‌دستهٔ طرفداران سلطنت پیوست و بازگشت او را تهنیت گفت. با گشوده شدن تئاتر، که پیوریتن‌ها تعطیل کرده بودند درایدن که قریحهٔ عالی در نمایشنامه‌نویسی داشت تراژدیهایی به‌سبك کورنی و کومدیهایی نیز هم به‌شیوهٔ فرانسویان‌به‌نمایش‌درآورد وبدینگونه‌درتجدیدحیات تئاتر در انگلستان، هم به‌عنوان شاعر و هم به‌عنوان‌منتقد نقش قابل ملاحظه‌یی برعهده گرفت. با آنکه وی در تئاتر نیز قریحهٔ عالی داشت و روی هم رفته از همه‌حیث در دوران خود مهمترین شاعر عصر خویش به‌شمار می‌آمد آنچه موجب اهمیت و امتیاز او گشت مخصوصاً قریحه‌یی بود که در نقد

اجتماعی و طنز ادبی نشان داد. معهذا برخود او ایرادگرفته‌اندکه متلون وچاپلوس بود و این نکته او را بدان وامی‌داشت تا طرز تفکر و حتی عقیدهٔ مذهبی خود را نیز با آنچه مورد پسند و رضای اولیاء وقت باشد منطبق کند. در حقیقت به‌همین سبب هم بود که وی به‌خاطر جمیز دوم (۱۶۸۸-۱۶۸۵) مذهب کاتولیك اختیار کرد اما در انقلاب ۱۶۸۸ که منجر به‌خلع و فرار جیمز شد، وی نیز معاقب‌گشت و چون مستمری او را قطع کردند باقی عمر مجبور شد از راه تصنیف و ترجمه گذران کند و حاصل این فرجام نیز آثار متعدد و ارزشمند بود. درایدن روی هم‌رفته در طی چهل‌سالی که دوران فعالیت ادبی او بود آثار بسیاری از شعر ونثرو نمایشنامه و نقد ادبی به‌وجود آورد که بسیاری از آنها از حیث قوت و جزالت و اصالت در ردیف آثار مهم ادبیات قرن هفدهم محسوب است و به‌هرتقدیر بیشتر شهرت او به‌شعر و شاعریست وآثار شعری او هنوز نیزبا اهمیت تلقی می‌شود. در آنچه به‌نقد و نقادی مربوط است آراء او غالباً در دیباچهٔ نمایشنامه‌ها و بعضی منظومه‌های وی آمده است اما اثری که بیش از هرچیز معرف عقاید و آراء اودر نقد ادبی استرساله‌یی معروف است به‌نام تحقیق در باب شعر نمایشی (۱۶۶۸). این کتاب، به‌صورت گفت وشنودی بین چهارتن از ادیبان‌عصر نوشته شده است که از آنها به‌صورت مستعار نام برده است و یك تن از آنها خود درایدن است و سه تن دیگر نیز از شاعران معاصرند. نویسنده در مقدمه وعده می‌دهد که جزء دیگری هم دربارهٔ «شعر غنائی» و «شعر حماسی» در دنبال این رساله نشر کند اما ظاهراً به‌انجاز این وعده توفیق نمی‌یابد و هرچند دربارهٔ شعر حماسی در آثار دیگرسخن گفته است درباب شعر غنائی چیزی نمی‌نویسد یا فرصت نشر نمی‌یابد.

در تحقیق در باب شعر نمایشی آغاز کتاب بدینگونه است که چهار تن از یاران صاحبدل در کشتی نشسته‌اند و دربارهٔ یك نبرد دریایی که به‌تازگی روی‌داده است گفت وشنود دارند. یك تن از آنها از صدای امواج که به‌خموشی می‌گراید پیروزی جنگجویان را تفأل می‌زند دیگری می‌گوید که این پیروزی در نظر من بسی عزیزتر وبهتر می‌نمود اگرنمی‌دانستم که می‌بایست بسی اشعار بد و بی‌هنجار را که دربارهٔ آن گفته خواهد شد بخوانم و بشنوم. یکی دیگر خاطرنشان می‌کند که من شاعرانی را می‌شناسم که برای این نبرد،هم تهنیت پیروزی سروده‌اند و

هم تسلیت شکست گفته‌اند تا به‌کدام یك نیاز افتد. این گفت و شنودها رفته رفته به‌بحثی مانند مسألهٔ معروف نزاع دربارهٔ قدما ومتأخران می‌کشد ویاران قراربرآن می‌گذارندکه درین باب از هردری سخن نرانند و گفتگو را به‌بحث در باب شعر نمایشی منحصر کنند.

یك تن ازیاران می‌گویدکه نمایشنامه‌های متأخران ازآنچه یونانیان‌ورومیان ساخته بودند بهترست و از آنمیان نیز آنچه در سالهای اخیر به‌وجود آمده است به‌مراتب بهتر و بدیعتر از سایر آثار متأخران بوده است. در طی این مقال هرچهار تن این نکته را می‌پذیرند که روانی و شیرینی شعر انگلیسی را گذشتگان درنیافته بودند و اول‌بار نویسندگان معاصر بودندکه به‌مردم آموختند اندیشه‌های خود را در قالب الفاظ ساده و قوی بریزند و از آنچه حشو و زایدست و در عبارت‌به‌کار نمی‌آید اجتناب واجب دارند و قافیه را چنان متناسب آرندکه هرگز به‌معنای‌شعر زیانی نرساند و همچون جزئی اصلی از عبارت به‌نظر رسد. باز چون سخن از اختلاف بین متأخران و قدماپیش می‌آید یکی ازیاران به‌تعریف نمایشنامه(Drama) می‌پردازد و می‌گویدکه آن «تصویری است زنده وجاندار ازطبع و نهاد انسان که شهوات واحوال او را تجسم می‌دهد و دگرگونی‌هایی را که درسرنوشت او پیش می‌آید بیان می‌کند و اینهمه برای لذت بردن، و درعین‌حال، چیزآموختن نوع انسان است» دیگری، تعریف قدما را درین‌باب پیش می‌کشد و از وحدتهای‌سه‌گانه که نزد نویسندگان کلاسیك متأخر رعایت می‌شده است سخن می‌دارد و بی‌هیچ شاهدی درستایش قدما به‌مبالغه می‌گراید. درین میان، دیگری‌رشتهٔ سخن رابه‌دست می‌گیرد و اونیز بی‌حجتی روشن به‌قدما حمله می‌کند و درتحسین متأخران‌به‌اغراق می‌پردازد. سرانجام سخن به‌موازنه بین شاعران انگلیسی و فرانسوی می‌رسد و یك‌تن از یاران به‌ستایش گویندگان عصر ریشلیو مثل کورنی و دیگران لب می‌گشاید و می‌گوید که آنها نه تنها از شاعران انگلیس که از شاعران تمام اروپا در نمایشنامه‌نویسی برترند. کیست‌که وحدتها را بهتر ازکورنی رعایت کرده‌باشد و از آمیختن تراژدی و کومدی بدین خوبی توانسته باشد پرهیز کند. در حالیکه شیکسپیر مواد مربوط به‌حوادث سی وچهل سال را در طی نمایشنامه‌یی‌که فقط دو ساعت‌ونیم مدت می‌گیرد می‌آورد فرانسویها تنهاآن قسمت ازحوادث راکه‌برای

نمایش مورد نظر ضرورت و مناسبت دارد در نمایشنامه مـی‌آورند. بـه‌علاوه در نمایشنامه‌های فرانسوی از تمام اشخاص داستان فقط یکی است که قدر و شکوه دارد و انظار را جلب می‌کند. آنها اکثر حوادث واتفاقات را طوری در نمایشنامه می‌آورند که بعضی‌از آنهارا بتوان درپشت صحنه گذاشت ولازم نیست که حوادثی ازقبیل مردن‌و کشتن رابرروی صحنه ودرپیش چشم تماشائیان بیاورند. ازین‌گذشته داستانهای آنها هیچوقت به‌عاقبتی ناروا و غیر معقول و خلاف انتظار خاتمه نمی‌یابد و پایان حکایت در نزد آنها همواره با اقتضای سیر داستان موافق است و نیز درحوادث داستان تنها کسانی‌واردمی‌شوند که وجودآنها در سیرحوادث فی‌الواقع ضروری باشد و هرگز اشخاصی که گفتار و کردار آنها در سیر حـوادث داستان ضرورتی ندارد، در نمایشنامه‌های آنها وارد نمی‌شوند.

البته به‌این اعتراضات، دیگری پاسخ‌هایی می‌دهد لیکن قدرت بیان‌درایدن وقوت قریحهٔ نقادی او درهمین اعتراضات مخصوصاً جلوه دارد. امـا پاسخی‌که به‌این اعتراضات داده می‌شود این است‌که البته فرانسویها آداب وتـرتیبی درکار نمایشنامه‌نویسی به‌وجود آورده‌اند وکارشان‌هم محاسنی دارد امـا از محاسن‌کار آنها و از معایبی‌که درکار ما هست به‌هیچوجه لازم نمی‌آیدکه شعر ونمایش آنها برتر از شعر و نمایش ما به‌حساب آیـد زیرا اگر نمایش تصویر و تمثیل زنده و جانداری از طبیعت وفطرت است باید اذعان‌کرد که نمایشهای فرانسوی هرچنداز نظر زیبایی منکر ندارند لیکن محقق است‌که غالباً ساختگی به‌نظر می‌آیند و به‌هیچ‌روی موافق با طبیعت ویا تصویر وتمثیل‌آن نمی‌توانند بود. اما اینکه آمیختن وقایع حزن‌انگیز وطیبت‌آمیز و به‌عبارت دیگر آمیختن مواد تراژدی وکومدی‌را بـا یکدگر، عیب نمایشهای مـا می‌پندارند و نبودن این عیب را درنمایشنامه‌های فرانسوی از محاسن می‌شمارند نیز درست نیست واین کار هیچ زیـان ندارد سهل است انتقال از جد به‌هزل و برعکس، درعالم واقع و زندگی عادی بـرای انسان مکرر حاصل می‌شود و غرابتی درآن نیست.

یك تن از یاران‌هم مسألهٔ قافیه را مطرح می‌کند و می‌گوید چون هیچ‌کس نیست‌که بدون تأمل و تنها از روی صرافت طبع درگفت‌وشنود عادی خویش‌کلام مقفی به‌کار برد درصحنهٔ نمایش‌هم نباید سخن مقفی به‌کار برد. درست است که

بر آنچه به‌اصطلاح «شعر سفید» (Blank verse)ـ شعر بی‌قافیه‌ـمی‌خوانندنیزهمین ایراد هست لیکن آن‌گونه شعر به‌هرحال بیشتر با طبیعت توافق دارد یـا کمتر از طبیعت دور به‌نظر می‌رسد. جوابی کـه یك تن دیگر از یـاران به‌این کلام می‌دهد چندان مستدل و منظم نیست اما حاصلش آنست که قافیه به کلام قوت و علوی‌می‌بخشد و نمایشنامه را از ابتذال بیرون مـی‌آورد، درهرحال گـوینده در دفاع از قافیه چنان با شور و علاقه سخن می‌گوید که اصلا ملتفت نمی‌شود کشتی‌ایستاده است و ناچار یکتن از یاران وی را متوجه می‌کند که به‌مقصد رسیده‌اند و گفت‌وشنود بدینگونه به‌پایان می‌آید.

این طرز پایان‌دادن به‌جریان گفت‌وشنود البته خلاف انتظارست وعیبجویان درایدن کـه غالباً وی را به‌خوشامدگویی و سازشکاری و پرهیز از صراحت متهم می‌کنند همین طرز اختتام رساله را درخور ملامت شمرده‌اند و مدعی شده‌اند کـه وی عمداً رساله را بدینگونه پایان داده است تا از گفت‌وشنود یاران کشتی نتیجهٔ قطعی حاصل نشود و هیچ دسته‌یی از نویسنده‌آزرده‌خاطر نشوند.[۱۵] اما این‌دعوی مبالغه‌آمیز وحاکی از بدبینی است. بعد از نشررسالهٔ شعر نمایشی درایدن‌سی‌سال دیگر به‌فعالیت‌ادبی اشتغال داشت ودرتمام این مدت نقد ونقادی همواره دربین‌آثار اومنزلتی خاص داشت و«مقدمه‌های درایدن» همیشه متضمن مطالب ارزشمندی در مسایل مربوط به‌نقد ادبی بود. این طرز اختتام رساله‌هم نوعی تفنن ادبی بودوآن را نمی‌توان به‌حساب‌حسابگری نویسنده آورد. درهرحال درایدن را غالباً بابوالو شاعر و منتقد فـرانسوی سنجیده‌اند معهذا نقد وی از نقد بوالو،هم‌زنده‌تر به‌نظر می‌آید وهم متضمن نکته‌های تازه‌تر هست.

بدون شك دربین کسانی که بعد از جان درایدن درمسایل مربوط به‌نقد ادبی به‌بحث پرداخته‌اند الکساندر پوپ درنیمهٔ اول قرن هجدهم وساموئیل جانسون درنیمهٔ دوم آن قرن نقادان برجسته و با قریحه بوده‌اند معهذا درین زمینه از چند منتقد صاحب نظر دیگر درنیمهٔ اول این قـرن نیز درینجا باید به‌اجمال سخن گفت. غالب ایـن نقادان، شاعران یا نمایشنامه‌نویسانی بودند که درکار ابداع توفیق چندانی نیافته بودند و همین‌نکته تفاوت نقدآنها را با نقد درایدن وپوپ نشان می‌دهد.

از جملهٔ این منتقدان نخست تامس رایمر (۱۷۱۳-۱۶۴۱) را باید ذکر کرد که رسالهٔ انتقادی او درباب تراژدیهای عصر اخیر (۱۶۷۷) ظاهراً اولین تحلیل انتقادی درادب انگلیسی ورسالهٔ دیگرش موسوم به نظری کوتاه درباب تراژدی (۱۶۹۳) تقریباً اولین نقدمبتنی برتاریخ ادبی تلقی می‌شود. دربارهٔ نقد او گفته‌اند که غالباً سؤالهای جالب مطرح کرده است اما خود او جوابی برای سؤالهای خویش ندارد. کلام او درباب اتلو اثرشیکسپیر معروف است که می‌گوید دررفتار این سردار هیچ چیزجز خودکشی او شایستهٔ یك سردار نیست. طعنی که رایمر درباب این اثر شیکسپیر دارد مخصوصاً از آن‌جهت موجب مشاجره گشت که غالب نقادان به‌اتفاق اتللو را همچون یك شاهکار برجستهٔ شیکسپیر تلقی کرده‌اند. این طرز تلقی وی ازاتللو در حقیقت ناشی است از اصراری که وی درحفظ قواعد و اصول تئاتریونانی دارد و درایدن که در ردّ بعضی اقوال او ملاحظات جالبی اظهار کرده است به‌درستی خاطرنشان می‌کند که حتی درتراژدیهای یونانی‌هم شاید جز ادیپوس اثرسوفوکل نمایشنامهٔ دیگری نتوان یافت که از لحاظ وحدت «سرشت» با آنچه رایمر توقع دارد کاملا موافق باشد.[۱۶]

جرمی کولیر (۱۷۲۶-۱۶۵۰) یك منتقد دیگر این عصرست که درطی یك رسالهٔ معروف خویش نمایش‌های رایج عصر را به‌باد انتقاد گرفت وآنها را با اخلاق و دین مخالف خواند و به‌بعضی نویسندگان به‌سختی حمله کرد (۱۶۹۸). تأثیر رساله هرچند موقت بود، و مخصوصاً ادامهٔ شیوه‌یی که مورد حملهٔ او واقع شد نشان داد که جامعهٔ انگلیسی در دورهٔبعداز بازگشت دیگر برای اصغاء سخنانی از نوع اقوال پیوریتن‌ها آمادگی ندارد، لیکن به‌هرحال دراوایل حال این اندازه نتیجه داد که بعضی نویسندگان تحت تعقیب واقع شدند و تعدادی نیز لازم دیدند که به‌دعاوی وی جواب دهند.

جان‌دنیس (۱۷۳۴-۱۶۵۷) مدافع شیکسپیر، شاید اولین نقاد انگلیسی بود که نقد ادبی را تقریباًحرفه ووسیلهٔ معاش‌خویش ساخت. مشاجرات وی باالکساندر پوپ شاعر و منتقد بزرگ عصر نیز معروف است. وی در رساله‌یی درباب مبانی نقد درشعر کوشید تا ارتباط شعررا با احساسات وعقاید دینی‌نشان دهد. دررساله‌یی هم که راجع به‌نبوغ و آثار شیکسپیر نوشت به‌اعتراضاتی که رایمر بر شیکسپیر

وارد کرده بود پاسخهایی داد.

یك منتقد دیگر جوزف آدیسون (۱۷۱۹-۱۶۷۲) که مخصوصاً به‌سبب آنچه درنقد میلتون و بهشت گمشده نوشت معروف شد، خود نمایشنامه‌نویس ناموفقی بود اما در نقادی و مقاله‌نویسی عنوانی یافت با اینهمه نقد او نیز هرچند زنده و لطیف‌بود، عمقی نداشت ودرباب حد وارزش آن سخن بسیارست که اینجا مجال نیست.[۱۷]

معهذا منتقدبزرگ‌نهضت کلاسیك‌انگلیسی، بعداز درایدن الکساندر پوپ (۱۶۸۸-۱۷۴۴) بودکه وی نیزاز بعضی‌جهات درادبیات انگلیسی منزلتی شبیه به‌مقام‌بوالو درادبیات فرانسوی دارد. اما این تفاوت را با بوالو داردکه وی برخلاف بوالو نه‌این توفیق را یافت‌که ازشاعران مستعد و با قریحه درمقابل مدعیان وآوازه‌گران حمایت‌کند و نه‌احکام و داوریهایش توانست درنزد آیندگان مورد قبول افتد.[۱۸] خود او نسبت به‌بوالو تحسین و اعجابی فوق‌العاده داشت و او را وارث واقعی ارسطو وهوراس می‌شمرد امادرادبیات انگلیسی‌عصر خویش‌نفوذ وحیثیت‌شخصی او چشمگیر بود. درکودکی و جوانی بررغم بیماری و ناتوانی خویش توانست در ادبیات کلاسیك یونانی و لاتینی تبحری پیدا کند. این حال ناتوانی و بیماری در عین‌حال وی را حساس، زودرنج و کینه‌جو کرده بود و این امر در نقدها و طعنه‌هایی‌که برمدعیان داشت منعکس بود. شعر خود او هرچند متصنع وبارد به نظر می‌رسید غالباً جزل ومحکم بود و حتی برکلام بوالواز بسیاری جهات‌رجحان داشت.[۱۹]

با آنکه به‌اقتضای قریحه و تا حدی به‌تقلید از بوالو به‌نقد و طنز اجتماعی (Satire) بیشتر گرایش داشت در زمینهٔ شعر فلسفی نیز یك اثر اوموسوم به «بحث در باب انسان» در تمام اروپا شهرت یافت. ترجمه‌هایی هم از «ایلیاد» و «اودیسه» نشرکردکه زیاده متکلف تلقی شد. اثر عمدهٔ او عبارت بود از سخن در باب نقادی که در ردیف «فن شعر» بوالوبه‌شمارآمد. روی هم رفته غالب آراء و عقایدی که پوپ درین منظومه و همچنین در سایر تعالیم خویش اظهارمی‌کرد اندیشه‌هایی‌بود که از مدتها پیش در نزد صاحبنظران عصرمقبول تلقی میشد و ظاهراً تا حدی‌وجود

همین زمینهٔ قبلی بود که موجب شهرت وقبول او درخارج از «جزیره» ومخصوصاً در آلمان و فرانسه گشت[۲۰].

نامه‌های اونیز ازلحاظ نقد اهمیت دارد لیکن یك مقدمهٔ او بر آثار شیکسپیر درعین حال از آن جهت که طرز تلقی عصر کلاسیك را نسبت به‌شیکسپیر ارائه می‌کند جالب است. دراینجا باآنکه ازقدرت شیکسپیر دربیان عواطف وازمعرفت او برطبیعت انسان باتحسین یاد می‌کند،وحتی خاطرنشان می‌کندکه «اگر بخواهند شیکسپیر را از روی قواعد و اصول ارسطو قضاوت کنند درست مثل اینست که بخواهند کسی را برطبق قوانین کشوری محاکمه کنندکه اوبه‌کلی تحت نظامات و قانونهایی جز قوانین آن کشور زندگی کرده باشد» اما باز خود او، تحت‌تأثیر ارسطو و بوالو،آثار شیکسپیر را ناهماهنگ می‌یابد و دربارهٔ آنها می‌گوید که «شباهت به‌بنایی کهنه دارند که اجزاء مختلف آن بعضی بسیار کودکانه و بدوی است و پاره‌یی به‌کلی ناهنجار و نابجا، ودر هرحال اجزاء آن به‌هیچوجه مناسب با عظمت بنا نیست».[۲۱]

منظومهٔ‌پوپ «درباب نقادی» در واقع مهمترین اثراودرنقد ادبی‌محسوبست معذلك در این اثر هم نکتهٔ تازه نیست فقط در بیان مطالب معمول ومقبول لطف و قدرتی دارد که مزیتی محسوب تواند شد. تأثیر افکار هوراس‌وبوالو درین منظومه پیداست. پوپ نیز مثل بوالو تأکید می‌کند که در شعر اصل کلی پیروی از عقل‌و طبیعت‌است. چنانکه بوالو «واقع» (le Vrai) و «زیبا» (Le Beau) را ازهم‌جدا نمی‌دانست پوپ‌نیز طبیعت (Nature) و«عقل» (Reason) را امر واحدی‌می‌شمرد. به‌عقیدهٔ وی بد داوری کردن هم مثل بد نوشتن، خطایی بزرگ است اما البته ذوق درست هم مثل قریحهٔ خوب دربین مردم فراوان‌نیست. درست است که بیشتر مردم بهره‌یی از ذوق دارند اما غالباً تربیت نادرست ذوق آنها را ضایع و تباه می‌کند. ازین‌رو باید ذوق را به‌درستی‌بررسی کرد وحدودآن رابازشناخت.طبیعت‌البته خود بهترین رهنمای انسان است درامر داوری، وقواعد (Rules)، هم‌چیزی جز«صورت ضابطه یافتهٔ طبیعت» (Methodised Nature) نیست و چون قواعد ناچار ازطرز عمل قدما ناشی است پس باید آثار آنها، خاصه آثار هومروویرژیل، را بررسی و مطالعه کرد. آنچه منتقدان را در تشخیص نیك‌وبدآثار دچار اشتباه وخطا می‌کند

و از نیل به‌داوری درست بازمی‌داردگاه ناشی از جهل وغرور آنهاست که جاهلانه در عقیدهٔ نادرست خود پافشاری‌می‌کنند و با معلومات ناقص دعوی درك حقیقت‌را دارند. گاه نیزاز آنجاست که‌درموردعقیده‌یی‌خاص‌تعصب‌می‌ورزند یادربارهٔنویسنده و گوینده مهر یا کینه دارند و بعضی اوقات هم این بدداوریها از آنجا پدید می‌آید که منتقد بی‌آنکه مجموعه و کل اثری را مورد نظر قرار دهد فقط از روی اجزاء آن قضاوت‌می‌کند. مواردی هم‌هست که منتقد به‌حکم خودنمایی می‌خواهد خلاف رأی دیگران سخن گوید و ازین‌رو هر چه را دیگران ستوده‌اند می‌نکوهد و آنچه را دیگران نکوهیده‌اند می‌ستاید. چنانکه نیز گه‌گاه این بدداوریها علتی جز دمدمی‌مزاجی وبی ثباتی رأی که منتقد را وا می‌دارد هر دم عقیده‌یی دیگر اظهار کند یا خود، جز رشك وحسادت که قبول خاطر گوینده‌یی را نمی‌تواند تحمل کند سببی ندارد. اما منتقد خوب هم به‌بعضی اوصاف مثل آزرم، فروتنی، وآزادگی‌نیاز دارد و ازین‌رو پوپ ازمنتقد نیز مثل شاعر توقع دارد دانا، سلیم، صمیمی باشد وآنجا که در صحت عقیدهٔ خویش شك دارد سکوت ورزد و آنجا هم که‌شك ندارد با خشونت حکم نکند. درپایان منظومه، پوپ به‌تاریخ نقادی می‌پردازد،اما همین‌چند سطر که درباب تاریخ نقد و نقادی بیان می‌کند حاکی از آنست که گوینده ذوق واحساس تاریخ ندارد.[۲۲] می‌گوید شعر یونانی را ارسطو تحت‌ضابطه‌آورد اما وی نسبت به‌هوراس‌ورم علاقه‌یی افزونتر نشان می‌دهد. باقرون و سطی نقد ونقادی به انحطاط می‌افتد وبارنسانس دو باره احیاء می‌شود. بوالونقطهٔ اوج نقادی دوران جدید را ارائه می‌کند و وارث واقعی ارسطو وهوراس می‌شود. در پایان سخن‌هم خاطرنشان می‌کند که هر چند بریتانیا مدتها عقب بوده است اکنون تعدادی مغدود هم در آن سرزمین هستند که به‌آداب و قواعد قدما علاقه دارند و البته به‌اعتقاد پوپ این نکته هم باید مایهٔ خرسندی باشد که بریتانیا نیز دروجود وی به‌یك بوالو رسیده است.

باری، نقدادبی عهد کلاسیك انگلیسی که جان‌درایدن مبانی آن را ممهد کرد، و الکساندرپوپ آن را با اصول کلاسیك فرانسوی منطبق ساخت،آخرین مدافع و نماینده‌یی که یافت در وجود سامویل‌جانسون نویسنده ومحقق و ادیب اواخر

قرن هجدهم بود.

معهذا نیمهٔ دوم قرن هجدهم که بخش عمدهٔ آن در واقع دوران فرمانروایی ادبی دکتر ساموئیل جانسون (۱۷۸۴-۱۷۰۹) بود درعین حال یك دوران انتقال و تحول (Transition) نیز به شمار می‌آمد که درطی آن مکتب کلاسیك درایدن وپو -بررغم حمایتی که دکتر جانسون از آن می‌کرد- برای نفوذ طلایه داران مکتب رمانتیك آماده می‌شد. دراین دورهٔ تحول و انتقال نه فقط آدام اسمیت (- ۱۷۲۳ ۱۷۹۰) مبانی اقتصاد بورژوایی را که زیربنای انقلابات رمانتیك بود طرح افکند بلکه رواج تفکر انتقادی ادواردهیوم (۱۷۷۶-۱۷۱۱) مبانی تعقل‌گرایی دوران کلاسیك رابشدت متزلزل کرد. تاریخ عظمت وانحطاط رم، هم که مکتب کلاسیك از حوادث آن الهام می‌یافت به‌وسیله ادواردگیبون (۱۷۹۴-۱۷۳۷) مورخ معروف تحلیل شد و ابهام و عظمت اسرارآمیز خود را از دست داد. چنانکه فلسفهٔ نقادی هیوم، درعین‌حال‌معرف‌گرایشهای‌فکری جامعه‌یی‌شد که می‌خواست خود راتدریجاً از بارسنگین تعقل‌گرایی خلاص کند و به‌دنیای شور و هیجان احساسات‌پرستی نزدیك‌نماید. طلوع‌این‌شور واحساسات رمانتیك درین‌دوره نه‌فقط دررمانهای کسانی چون ریچاردسون جلوه یافت بلکه نیز در اشعار امثال تامسون و یانگ هم‌انعکاس پیدا کرد. چنانکه در ترانه‌هایی که جیمزماکفرسون (۱۹۷۶-۱۷۳۸) جمع‌آورد یا به‌شاعری‌کهن به‌نام «اوسیان» منسوب‌کرد تجلی این احساسات پیداست. درست است‌که این گرایش به‌احساسات، آنگونه که در آثار شاعرانی چون تامسون و یانگ جلوه‌گر شده است هنوز عنصر شخصی و فردی را که اساس بینش وادراك رمانتیکهاست نداردلیکن به‌هرحال حاکی‌ازتحول‌ذوق‌عصری است‌که درعین‌حال، منتقد بزرگ آن، دکتر ساموئیل جانسون هنوز حافظ ومدافع قلعهٔ کلاسیکهاست، وتازگیهای عصرنو را نمی‌تواند درك کند.

ساموئیل جانسون پسر کتابفروشی بود از هواخواهان سلطنت که البته طرز تفکر محافظه‌کارانهٔ پدر نمی‌توانست درعقاید وآراء او خالی ازتأثیر باشد. بعد از آنکه در آکسفورد تحصیلاتش را به‌پایان آورد به‌معلمی پرداخت اما در آن کار توفیقی نیافت به‌لندن رفت و به‌نویسندگی و کارهای ادبی اشتغال جست. چندی برنیامدکه

به‌سبب‌نشر «فرهنگ» وانتشار اشعار ومقالات خویش‌شهرت بسیاریافت ومحضرش مورد توجه و علاقهٔ رجال و ادیبان عصر گشت. البته در شعر مقام او چندان مهم نیست و شعر زیادی هم ندارد اما در نثرنویسی قدرت بیان و لحن انتقادی او مزیتی‌خاص به‌نوشته‌هایش می‌بخشد. یك‌داستان فلسفی هم‌به‌نام «راسلاس» (Rasselas) دارد که از بعضی جهات یادآور کاندید ولتر است، اما لطف بیان آن را ندارد و به طورکلی داستان بیمزه‌یی است. از آثار وی، که روی هم‌رفته چندان زیاد نیست آنچه به‌مباحث مربوط به‌نقدادبی تعلق دارد، غیرازفرهنگ جانسون وطبع انتقادی تازه‌یی ازآثار شیکسپیر، دومجموعهٔ دیگر را می‌توان نام بـرد یکی سلسلهٔ مقالات مجلهٔ او موسوم به «رامبلر» (Rambler) ، ودیگرمجموعه‌یی به‌نام زندگینامهٔ شاعران. درین میان «فرهنگ» وطبع انتقادی‌آثار «شیکسپیر» معرف طرز کاراوست درزمینهٔ تحقیق ادبی.مخصوصاً که فرهنگ وی اولین فرهنگ تاریخی زبان انگلیسی است و طرزتلقی اواز شیکسپیر هم به‌آن جهت‌که طرزتلقی‌مکتب کلاسیك را می‌رساند جالب است. مقالات انتقادی «رامبلر» هم هر چند تحقیق منظم و کلی و مرتبی نظیر مباحث ارسطو و لونگینوس را در زمینهٔ نقدادبی ارائه نمی‌کندلیکن بیشتر مشتمل بر ملاحظات نظری در مسایل مربوط به‌ادبیات است. اما آنچه در باب زندگینامهٔ شاعران دارد نه‌فقط ذوق و علاقهٔ او را درباب شاعران گـذشته ارائه می‌کند بلکه وسعت‌قلمرو مطالعات او را نیزنشان می‌دهد.

در مجموع این آثار طرزبیان او در نقد دقیق و تا حـدی توأم با احتیاط و احساس‌مسؤولیت‌است.امری‌که مخصوصاًاین‌احتیاط اوراتوجیه‌می‌کند اعتقادیست کـه وی به‌نسبی بودن ذوق دارد و به‌ارتباط آن بـا احوال و مقتضیات هر عصر. معهذا ازهمین‌نسبی بودن ذوق، مثل بوالو وبه‌تبعیت‌از نقدکلاسیك، نتیجه می‌گیرد که درینصورت آنگونه‌آثار که درطی روزگاران دراز از قبول عام بهره داشته‌اند می‌بایست با ذوق همگان موافق بوده باشند. ازین روست که وی نیز مثل پوپ و بوالو درجستجوی مبنایی‌برای اصول وقواعد ادبی به‌آثارقدما روی می‌آورد. چرا کـه، به‌اعتقاد وی آثار قدما فقط به‌همین سبب که در طی تصاریف ایام همواره مقبول و مطبوع باقی مانده است می‌بایست نشان بقاودوام راکه هرقانون ناچار از آن حکایت می‌کند همراه داشته باشد و طبعاً قواعد مربوط به‌ادبیات را کـه ضامن

بقای آثار ادبی است باید از آنها استنباط کرد. این «قواعد» (Rules) در نظر وی البته مبتنی‌برطبیعت (Nature) و«عقل» (Reason) است وباآنکه طبیعت راجانسون هم مثل‌بوالوعبارت ازآنچه درآثارقدما جلوه دارد می‌داند و «عقل» را هم عبارت می‌داند ازحکم تاریخ که در واقع اقتضای احوال واوضاع موجود رانشان‌می‌دهد باز وی تنها به‌مجرد نقل و تکرار قواعد واصول رایج در مکتب کلاسیك بسنده نمی‌کند آنها را به‌قدر ممکن تهذیب و اصلاح هم می‌کند و بی‌آنکه آنها را نقض و لغو کند با مقتضای عقل منطبق می‌سازد.

معهذا این قواعد واصول گه‌گاه بهانه‌یی است تا جانسون‌آنچه را می‌پسندد به‌نام آنها تحسین کند وآنچه را نمی‌پسندد به‌نام آنها محکوم نماید. ازین‌روست که در «زندگینامه شاعران» وقتی از پوپ و درایدن که باذوق و سلیقهٔ او توافق کامل دارند سخن می‌گوید آنها را ستایش بسیار می‌کند اما وقتی از میلتون یاگری صحبت می‌کند آنها رابه‌سبب‌آنکه با ذوق وپسند وی توافقی‌ندارند محکوم‌می‌دارد بااینهمه بررغم تنگ‌نظری و بیذوقی که جانسون در این کتاب نشان می‌دهد این زندگی شاعران درخشانترین اثر انتقادی اوبه‌شمار می‌رود. درباب احوال‌جانسون یك‌شاگرد وستایشگر وی به‌نام جیمزباس‌ول (۱۷۹۵-۱۷۴۰) کتابی‌نوشته است‌که فوق‌العاده مشهور، و از منابع مهم در شناخت جانسون به‌شمارست.

پایان قرن هجدهم با خاتمهٔ فرمانروایی ادبی جانسون، شاهد ظهور یك عصیان ادبی برضد مکتب کلاسیك شدکه‌ذوق طبیعت‌ستائی و احساس‌پروری کسانی‌چون جیمزتامسون، ادواردیانگ، جیمزماکفرسون، و ویلیام‌کوپر آنرا آغازکرده بود و یك مجموعهٔ مشترك، از دو شاعرجوان ـ به‌نام وردزورث، وکالریج ـ وقوع آنرا اعلام‌می‌کرد. این مجموعهٔ مشترك که «اشعار غنائی» (Lyrical Ballads) نام‌داشت اولین بار در ۱۷۹۸ نشر یافت و دو سال بعدکه با تعدادی اشعار تازه منتشر گشت (۱۸۰۰) مقدمه‌یی هم همراه داشت که در حقیقت بیانیهٔ مکتب تازه‌یی در ادبیات عصر تلقی شد: مکتب رمانتیك. درست است که این دوشاعر، وکسان دیگری که همچنان برضد نظم وانضباط عصر گذشته عصیان بارزی نشان می‌دادند خودرا به این عنوان نخواندند[۲۳] اما عصیان آنها چیزی جز رمانتیسم نبود. به‌علاوه آغازقرن

نوزدهم که طلیعهٔ نهضت تازه بود انگلستان را کـه به خاطر ناپلئون و انقلاب بـا فرانسه در کشمکش بود به‌آلمان نزدیك می‌کرد و شلگل هم کـه در آلمان روح واقعی این عصیان بـرضد مکتب کلاسیك بـود، خـود با شیکپیر ارتباط معنوی داشت و عجب نیست که در «جزیره شیکسپیر» هم عصیان برضد آیین کلاسیك به صورت یك رمانتیسم تمام عیار در آید. معهذا عصیانی کـه به وسیلهٔ وردزورث و دوستانش ـ شاعـران دریاچه (Lake Poets) نسبت بـه مکتب کلاسیك اظهار شد از همان‌اول دریك مجلهٔ متنفذ ادبی نوبنیاد که مجله ادینبورو(Edinburgh Review) خوانده‌می‌شدبه‌شدت محکوم شد. دراولین شماره‌این مجلهٔ معروف به‌مناسبت‌بحث ازیك‌اثررمانتیك‌رابرت‌سوثی(۱۸۴۳-۱۷۷۴) بنام ثعلبه (Thalaba the Destroyer) شعر همچون امری تلقی شده بودکه مبانی و معیارهای آنرا «شاعـران الهام یافته» به‌وجود آورده بودند و حجیت (Authority) قول‌آنها نه‌چیزی بودکه درآن جای تردید باشد. یك تن از ادیبان اسکاتلند، بنام فرنسیس جفری (۱۸۵۰ - ۱۷۷۳) که همراه سیدنی‌اسمیت (۱۸۴۵-۱۷۷۱) و چندتن دیگر این مجله را بنیاد نهاد نسبت به‌وردزورث ودوستان وی ـ سوثی‌وکالریج ـ نظرمخالف داشت وپاره‌یی‌حمله‌های وی حتی‌ازاغراض شخصی خالی نبود. درعین‌حال‌جفری، آثار نویسندگان‌کلاسیك را هم بکلی عاری ازعیب نمی‌شمرد واز شاعران رمانتیك‌لااقل نسبت به‌جان‌کیتس (۱۸۲۱-۱۷۹۵) اظهار علاقه‌هم می‌کرد. اما در مورد لردبایرون نیز، بـه مناسبت انتشار اولین مجموعهٔ شعری که تحت عنوان «ساعات فراغت» نشر کـرد انتقادی سخت نوشت و این نکته شاعر را واداشت تا هجونامهٔ کوبنده‌یی برای نویسندگان مجله بسراید (۱۸۰۹). طرفه آنست‌که درین هجونامه، لردبایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸) نه‌فقط جفری راهدف طعن ساخت بلکه نسبت به‌اکثرشاعران عصرـ والتر اسکات، سوثی،وردزورث،کالریج وتمام شاعران‌منسوب به‌مکتب رمانتیك‌ـحمله کردوبررغم آنها از شاعران کلاسیك مخصوصاً درایدن و پوپ ستایش نمود. در واقع‌بایرون هرچند ازعنوان رمانتیسم اباداشت اما وی و دوست شاعرش شلی (۱۸۲۲-۱۷۹۲) تجسم واقعی روح رمانتیك به‌شمار می‌آمدند و در حقیقت شور وطغیان رمانتیك‌نه فقط در شعر بلکه در زندگی‌آنها به‌اوج تجلی خویش رسید. مهذا درنظریهٔ‌مربوط به‌شعر و شاعری شلی نیز مثل بایرون در عین‌آنکه خود رمانتیك واقعی بود طـرز

برخوردی شبیه به‌آنچه درعصر کلاسیك وحتی عهدرنسانس وجود داشت ارائه کرد. این طرز تلقی وی در رساله‌یی بـه‌نام دفاع ازشعر انعکاس دارد که در آن شلی کوشیده بود به‌کلام دوست خود، پیکاك (۱۸۶۶-۱۷۸۵) که گفته بود دوران شعربه سر آمده‌است ودیگر امیدی به‌آیندهٔ آن نیست جواب بدهد. درین رساله که‌ناتمام ماند (۱۸۲۱) شلی سعی کردحیثیت واعتبار فعالیت‌خلاقهٔ شعر رانشان دهد واهمیت نقش شعر را درحیات انسانی برملا سازد. به‌عقیدهٔ شلی شاعـران نه‌فقط سازندگان زبان وموسیقی به‌شمارند بلکه درعین‌حال هنرزندگی کردن رانیز به‌مردم می‌آموزند و در حقیقت قانونگذاران ناشناختهٔ جهان محسوب می‌شوند. به‌عـلاوه در ضمن به این نکته اشارت می‌کند که شعر مثل فکرت و استدلال نیست که تا قوه‌یی ارادی باشد و ازین رو به‌هیچ حدی محدود نمی‌شود وبدینگونه دردفاع ازشعر، شلی‌یکی ازمبادی اصلی نهضت رمانتیك را طرح می‌کند. روی هم رفته دراین طرزتلقی که شلی ازشعروازنقش‌آن درحیات‌انسانی دارد، تأثیر افلاطون هویداست اما این‌گونه دفاع ازشعر و از نقش اخلاقی و اجتماعی‌آن پیداست‌که برای شعر مجرد، بدون توجه به‌ارتباطی‌که شعر با دین واخلاق وحیات معنوی انسان دارد، حیثیتی ایجاد نمی‌کند و این امریست‌که ارزش انتقادی قول شلی را ضعیف می‌کند. روی‌هم‌رفته نفوذ صاحبنظران عهدرنسانس ازجمله تورکواتو تاسوومخصوصاً سرفیلیپ سیدنی دراین دفاع ناتمام‌بارزست. مهذا دوران رمانتیك (۱۸۳۰-۱۷۹۰) به‌طورکلی‌دوران رواج‌آزاد فکری، وعصر ابتکار واصالت درشعروادب انگلیسی است، ونقدآن، در مجموع‌ویژگیهای‌خویش، به‌انقلاب‌فرانسه‌بیشترمدیونست‌تابه‌عهدکلاسیك‌ورنسانس.

اما مجموعهٔ اشعار غنائی اثر وردزورث وکالریج، که‌مقدمهٔ معروف وردزورث به چاپ دوم آن افزوده شد درواقع تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ایجاد این نهضت تازه داشت. معهذا این مجموعه به‌خاطر همین «مقدمه» خویش ازلحاظ نقدادبی درخور توجه خاص محققان است. این مقدمه‌که درواقع «دفاعی منظم و مبنی برضابطه‌ار مجموع نظریه‌هایی است که اساس انشاء اشعار این مجموعه» بود، بیشتر نظر به اثبات برتری ابتکار خلاقه‌بر اصول و قواعد سنتی داشت. به علاوه در مقابل زبان قراردادی ومتکلف شاعران‌کلاسیك قرن هجدهم وردزورث زبانی راعرضه‌می‌کرد

که مخصوصاً از لغات و تعبیرات ساده درست شده باشد. با آنکه اشعار غنائی از حیث مبادی نظری وهمچنین ازلحاظ زبان شاعرانه همه‌جا با این مقدمه توافق‌کامل نداشت‌تأثیر آراء وردزورث‌درجامعهٔ ادبی‌عصر قابل‌ملاحظه‌بودو بعدهاهمچون‌طلیعهٔ یك مکتب تازه تلقی شد. وردزورث، برخلاف شاعران گذشته معتقد بود که شعر راستین می‌بایست باعواطف واحوال‌کسانی سروکارداشته باشدکه با طبیعت‌واقعی ارتباط‌دارند. ازین‌رونه‌فقط درمسألهٔ «زبان شعر» (Poetic Diction) زبان‌روستائیان را پیشنهاد می‌کرد بلکه اصلاً معتقد شد که زبان شعر جزازلحاظ «وزن» (Meter) با زبان نثر تفاوت ندارد. اما به‌این مسأله که شعر چیست وردزورث جواب می‌داد شعر آنست‌که احساسات تند و سرکشی که در طی لحظه‌های آرامش در وجود شاعر جمع‌آمده‌است خود به‌خود بی‌آنکه اواراده واختیاری در این امرداشته‌باشد سربه‌جوش‌وطغیان بردارد ودرینصورت پیداست‌که شعرنه‌تابع ضوابط ادیبانه‌تواند بودونه‌وسیله‌یی برای تعلیم حکمت و دانش. البته وزن را که ملاك تفاوت بین‌شعر و نثر بود وردزورث قبول داشت نه‌فقط برای آنکه همهٔ اقوام، آن را لازمهٔ شعر می‌شمرند بلکه در عین‌حال بدان سبب که به‌عقیده وی «وزن» تاحدی همچون قید وبندی محسوب می‌شد که می‌توانست احساسات و هیجانات شاعر را مهار کند. اما شاعر، دیگر مثل دوران گذشته نمی‌توانست، نغمه‌سرایی‌باشدکه اوقات‌بزرگان را خوش‌سازد یاآداب ورسوم درست رابدیگران تعلیم‌کند. تفاوت شاعربادیگران فقط دراینست که حساسیت و هیجان‌پذیری بیشتری دارد و چیزیکه وردزورث در آن باب مخصوصاً بیشتر تأکید می‌کند جنبهٔ فردی و شخصی احوال و عواطف شاعریست‌که در واقع اتکاء برآن شعر را از شیوهٔ مکتب کلاسیك دور می‌کردو جوهر واقعی مکتب رمانتیك را تحقق می‌داد.

این عقاید وردزورث که در قسمتی از آنها تأثیر عقاید کالریج نیزمشهودو محقق بود، بعدها دریك اثر مهم کالریج، موسوم به زندگینامهٔ ادبی موردبحث ونقد واقع گشت. کالریج (۱۸۳۴-۱۷۷۲) در این اثر به‌جای آنکه یك زندگینامهٔ‌ادبی واقعی را ارائه‌کند، درواقع بیشترارتباط خود را با فلسفهٔ‌آلمانی شرح می‌دادودر ضمن ملاحظات انتقادی جالبی هم درباب شعردوست وهمکارسابق‌خود وردزورث ارائه نمود. کتاب وی‌چنانکه خودکالریج اذعان داشت معجونی‌فاقدترتیب‌وضابطه

بود با اینهمه به‌سبب اشتمال بر مسایل نظری تازه ازلحاظ نقدادبی اهمیت یافت. چنانکه‌مناقشاتی هم که درباب‌آراء وردزورث مطرح کرد، همچون نمونهٔ نقدعملی دقیق وتازه‌یی تلقی شد. از جمله دربارهٔ زبان شعر که وردزورث تأکید می‌کردباید عناصر مربوط به‌لهجهٔ‌محلی را از آن حذف کرد کالریج می‌گفت درینصورت آنچه باقی می‌ماند دیگرزبان روستایی نیست. در مورد وزن هم کالریج می‌گفت بعضی تعبیرات هم هست که آنها را در شعر می‌توان آورد و در نثر نمی‌توان . کالریج حتی کوشیدِ نشان دهد که خود وردزورث هم در بعضی موارد چندان پای‌بند به‌نظریهٔ خویش نیست واگر به‌آنها پای‌بندمانده بود قسمتی ازلطف وزیبائی‌سخنش از بین می‌رفت.

نقد کالریج البته منحصربه‌مناقشات وی با وردزورث نیست درآنچه به‌جنبهٔ عملی‌نقد مربوط است‌نیز ملاحظات وی‌مخصوصاً درباب‌شیکسپیراهمیت دارد. وی اولین منتقد انگلیسی بود که نشان داد آنچه در آثار شیکسپیر خلاف قاعده تلقی می‌شود خواب وخیال مشتی مدعی است که می‌خواهند «عقاب» را تا حد یك «قو» پایین بیاورند. کالریج غیر از شاعری به‌عنوان منتقد نیز در ادبیات انگلیسی نام و آوازهٔ بلند دارد. چنانکه پاره‌یی‌محققان کتاب زندگینامهٔ ادبی اورا بزرگترین کتاب نقد ادبی درزبان انگلیسی خوانده‌اند وبرخی دیگر خود او را یکی ازسه‌تن منتقد بزرگ عالم که دونفر دیگر آنها ارسطو و لونگینوس بوده‌اند تلقی کرده‌اند. در حقیقت هرچند تحقیقات دقیقتر نشان می‌دهد که بخش عمده‌یی از آراء واقوال او از کانت و شیلر وشلینگ و شلگل و دیگران اخذ شده است غالباً دراهمیت طرزبیان وی جای سخن نیست و اکثر محققان شایدقول هربرت‌رید را درین باره پذیرفتنی بیابند که می‌گوید کالریج به‌هرحال یك سروگردن از هر منتقد انگلیسی دیگر بلندترست.[۲۵] حتی‌این‌نکته را که‌آراء انتقادی اودرباب هنر وشعرروی‌هم رفته‌جنبهٔ التقاطی(eclectic) دارد، نیز برخی محققان مانع ازآن نمی‌دانند که مجموع تفکر انتقادی‌او را عظیم و بدیع تلقی کنند. این مجموع البته بیشتر جنبهٔ نظری و فلسفی داردتاجنبهٔ عملی وحرفه‌یی‌واین نکته‌یی است‌که خود اودرطی نامه‌یی به‌لردبایرون (اکتبر۱۸۱۵) بدان اشارت دارد چراکه درآنجا می‌گوید که می‌خواهد بااستخراج علل و اسباب ازمبانی و اصول، نقد ادبی را به‌نوعی نظام به‌هم پیوسته (System)

تبدیل کند و یا آنگونه که در زندگینامهٔ ادبی بیان می کند در واقع بیشتر می‌خواهد «مبادی نویسندگی را تمهید کند تا آنکه قواعدی تنظیم نماید تا آنچه را دیگران نوشته‌اند با آن قواعد بتوان ارزیابی کرد». درحقیقت وی اگر از شعر چیزی را تحلیل هم می کند نه‌محتویات لفظی شعرست بلکه وی امری را تحلیل می کند که جوهر و ذات شعرست وشعر بدان تقوم می‌یابد. آنچه وی در نقد رایج درمجلات وجراید عصر شایستهٔ ملامت می‌دید عبارت بود ازفقدان همین مبانی واصول، که به‌قول وی نقدنویسان عصر را وا می‌داشت تا بدون تفکر تصمیم بگیرند و بدون تحقیق قضاوت کنند.

در بین کسانی که درنیمهٔ اول قرن نوزدهم فعالیت ادبی داشتند از منتقدان معروف نخست باید نام هزلیت، لمب، ودیکوینسی را یادکرد. اینها درعین حال به‌عنوان آفرینشگران عصرنیز درخور ذکرند اما اینجا مخصوصاً نظر به‌فعالیت آنها درزمینهٔ نقد ادبی است.

ویلیام‌هزلیت (۱۸۳۰-۱۷۷۸) رابعضی محققان درنقادی ازپیروان شیوهٔ کالریج تلقی کرده‌اند و با آنکه خود او نیز یك‌جا می‌گوید کالریج یگانه کسی است که من از او چیزی آموخته‌ام باز اهمیت آراء وافکار شخصی اوبه‌قدریست که باید اورا یك منتقد مستقل و صاحبنظر شمرد نه یك مقلد دنباله‌رو. خاصه که بین شیوهٔ نقادی آنها نیز تفاوت بسیار است از جمله آنکه، وی بیشتر به‌نقد عملی پرداخته است در صورتیکه کالریج غالباً مستغرق در جنبهٔ نظری مسایل است و ازین گذشته تفکر انتقادی او مبتنی برآرایی است که ازجهت فلسفی باآنچه در نزد کالریج مقبولست تفاوت دارد و قسمتی ازآنچه وی در نقد کالریج می‌نویسد غیر از اختلاف مسلك شخصی می‌بایست ناشی‌ازتفاوت‌درمشرب‌فلسفی‌باشد. دربعضی موارد به‌نظرمی‌آید که تأثیر وردزورث در او از نفوذ کالریج قویترست و هر چند هزلیت این نکته را که از وردزورث چیزی اخذ کرده باشد انکار می کند درمجموع نظریات او تأثیر آنچه وردزورث در مقدمهٔ اشعار غنائی نوشته است، پیداست. خود او طبیعتی پرخاشجو وتاحدی‌مغروروبدبین‌دارد، امانسبت به‌اندیشهٔ ترقی اظهار علاقه‌می‌نماید در عین آنکه افراط بعضی رمانتیکها را انتقادمی کند غالباً روح رمانتیك عمیق اما

معتدلی از خود نشان می‌دهد. نقدهزلیت از نوع آنچیزیست که نقد تأثرنگاری (Impressionnism) نام دارد اما قدرت نفوذ او در احوال و عواطف نویسندگان و اشخاص داستانهاشان گه‌گاه چنانست که آراء وی مسبوق برمطالعهٔ دقیق و درست به‌نظر نمی‌رسد. خاصه، که در بعضی موارد رعایت بیطرفی را هم نمی‌کند و در جانبداریها و پیشداوریهای خویش محدود و مستغرق می‌ماند.[۲۶]

چارلزلمب (۱۸۳۴-۱۷۷۵) نیز به‌عنوان منتقد گرایش به شیوهٔ تأثرنگاری داشت ونقد او هرچند در مجموع شاید به‌اندازهٔ نقد هزلیت اهمیت وحاصل ندارد بعضی ستایشگرانش وی را «بهترین منتقد انگلیسی در قرن نوزدهم» خوانده‌اند و بعضی دیگر گفته‌اند بزرگترین استاد درنقدنظری کالریج است ودرنقدعملی چارلزلمب.[۲۷] با اینهمه این مقالات‌غالباً نه‌چنانست که برای همه‌کس مطبوع باشد وشاید بسیارند کسانی که مثل نویسندهٔ این سطور آنها را ملال‌انگیز یافته باشند. درحقیقت اکثر این مقالات نوعی مکالمه (Conversation) است با خواننده‌یی که می‌بایست زیاده از حد پر حوصله و بیخیال باشد تاچارلزلمب او را یك «شنوندهٔ خوب» بشناسد. این شیوه مخصوصاً در دومجموعه از مقالات او که با نام مستعار «الایه» (Elia)نشر شده است جلوهٔ بیشتر دارد و هر چند «تطویل» نویسنده مطالعهٔ غالب آنها را برای خواننده‌یی که طالب اطلاعات روشن و دقیق باشد دشوار می‌کند ممکن است کسانی که باحوصله وبا فراغت خاطر به‌مطالعهٔ آنها بپردازند لحن نویسنده را که نوعی صمیمیت و همدلی درآن هست جالب و درخور تحسین بیابند.[۲۸] در هرحال با آنکه شیوهٔ نقد او گه‌گاه افراط در تأثرنگاری به‌نظری می‌رسد، درغالب مقالات چیزی هست که صحبت اورابرای خوانندگان پرحوصله مطبوع می‌کندواز خوش طبعی وظرافت‌طبع نویسنده‌یی سخن می‌گوید که زندگی، درعین حال، برای وی جز مصایب بی‌پایان هدیه‌یی نداشت.

ذکرنام‌ویلیام‌هزلیت‌وچارلزلمب‌بدون‌اشارت به‌نام‌تامس‌دی‌کوینسی(۱۸۵۹-۱۷۸۵) البته ناتمام خواهد بود. وی نیز مثل آندو، درنقادی شیوهٔ «تأثرنگاری» را دنبال می‌کرد اما نقد او بیشتر از نقد آنها شتابزده، هوس‌آمیز، و عاری از دقت و استواری‌به‌نظرمی‌رسد. درباب‌شاعران درپاچه ـوردزورث، کالریج و دیگران ـبه سبب آشنایی‌ها بررسی جالبی کرد. خود او در نقادی از آراء وردزورث متأثـر

بود، واو را شاعری می‌خواند که به‌اعتقاد وی «نه تنها متعالی بلکه یگانه» نیز بود. به‌همین سبب اگر بر وردزورث ایرادی هم داشت آن بود که چرا در عمل گه‌گاه بعضی اصول خود را ازنظر دور داشته است. با اینهمه نقد او منحصر به«شاعران‌ـ دریاچه» (Lake Poets) نیست وی درباب اقتصاد سیاسی و آراء فلاسفهٔ آلمانی هم مطالعات وبررسی‌هایی انجام داد و مخصوصاً یك مقالهٔ او درباب مکبث اثر شیکسپیر فوق‌العاده مشهورست. یك اثر وی نیز موسوم به «اعترافات یك افیون‌ـ گسار انگلیسی» شهرت بسیار دارد و نویسنده طی آن مخصوصاً چیزی از شورو هیجان رمانتیکهای عصر خویش‌ـ بایرون، شلی، و کیتس‌ـ را ارائه می‌دهد.

دربین نویسندگان‌این نسل چندتن دیگر ازنام‌آوران درزمینهٔ نقدادبی شهرت حاصل کردند که اشارتی اجمالی به‌آثارشان اینجا بی‌فایده نیست. از جمله والتر ساویج لندور(۱۸۶۴-۱۷۷۵)بود که شاعرونمایشنامه‌پردازی مشهورمحسوب می‌شد آنچه وی را درتاریخ نقدادبی درخور اهمیت نشان می‌دهد دومجموعهٔ اوست‌به‌نام گفتگوهای خیالی. اگرچه دربین این گفتگوهای‌خیالی‌تعدادی هست که‌جزداستانهایی کوتاه به‌صورت‌مکالمه نیست‌آنچه درآنمیان ازنظر نقدادبی‌اهمیت داردگفتگوهائی است که موضوع آنها تحقیق درمسایل ادبی، تاریخی و سیاسی است. پاره‌یی از گفتگوهای دستهٔ اول شاعرانه و زیباست اما فقط در گفتگوهای دستهٔ دوم است که نویسنده فرصت پیدا می‌کند تا عقاید و آراء خود را دربارهٔ مباحث مختلف نظری اظهار کند. چنانکه در گفتگوی بین لوسیان و تیموتیوس تفوق فلاسفهٔ قبل از سقراط را بر فلاسفه بعد نشان می‌دهدودر گفتگوی بین کالوین وملانکتون گرایش خود را به طرز تفکر هومانیستها برملا می‌کند. درآنچه راجع به‌مسایل جاری پیش می‌آید طرز تفکر سیاسی وی‌نیز مجال ظهور می‌یابد. از جمله در یك گفتگو که بین ماکیاولی و میکلانجلو تصور می‌کند تمایلات دموکراسی عصر را که به اعتقاد وی مانع از بلندپروازی نوابغ و موجب پروبال دادن به‌اشخاص فرومایه است محکوم می‌کند. گفتگوهای خیالی روی هم‌رفته بخش عمدهٔ آثار لندور را تشکیل می‌دهد و تنوع مسایل مورد بحث به این دو مجموعهٔ عقاید و افکار لطف‌و ظرافتی می‌دهد. نویسندهٔ دیگری که درین دوره از لحاظ نقادی درخور ذکرست لی‌هانت (۱۸۵۹-۱۷۸۴) نام دارد که روزنامه‌نگاری پیشه کرد و چون به‌خاطر

برخی مقالات انتقادی خویش به‌زندان افتاد بعضی شاعران‌عصر مثل بایرون، وشلی طالب دوستی اوشدند وکیتس مخصوصاً تحت تأثیر او واقع گشت. درکار نقادی غیر از نشر بعضی متون انتقادی از آثار گذشتگان در نقد نمایشنامه‌نیز از پیشروان نسل خویش شد اما ویلیام‌هزلیت درین زمینه ازوی پیش افتاد. اثر مهم او ترجمهٔ حال شخصی(Autobiography) اوست‌که درعین حال متضمن نکات جالبی درباب زندگی ادبی عصر اوست.

طی دوثلث آخر قرن نوزدهم‌که جزچند سال اولش یکسره دردوران سلطنت‌ملکهٔ ویکتوریا (۱۹۰۱-۱۸۳۷) گذشت «جزیرهٔ شیکسپیر» شاهد توسعهٔ امپراطوری تازه‌یی شد که در عرصهٔ آن آفتاب غروب نمی‌کرد، و این دوران طولانی که «عصر ویکتوریا» (Victorian Age) خوانده شد درعین توسعهٔ قدرت استعماری بریتانیا در خارج، از لحاظ داخلی نیز باشیوهٔ اعتدال و اصلاح تدریجی سازمان دولت را نیز به‌سوی حکومت‌ملی ـ با رنگ بورژوائی ـ پیش برد. توسعهٔ تجارت و بحریه، ترقی صنایع وعلوم، آزادی مطبوعات واحزاب، عوامل و ارکان عمدهٔ این نوع ترقی ملی را نشان می‌دهد. معهذا ربع اخیر این قرن با بروز بحرانهای اقتصادی و صنعتی، و با توسعهٔ فعالیت اتحادیه‌های کارگری موجب پیدایش افکار اجتماعی تازه ـ از جمله جمعیت فابیان ـ و بروز پاره‌یی مشاجرات سیاسی شد که ناچار درادبیات نیز انعکاس‌یافت و تا حدی موجب انحطاط مکتب رمانتیك گشت. در واقع توسعهٔ قدرت حکومت ملی، فکر فردگرایی (individualism) را که یك اصل عمدهٔ آیین رمانتیك بود ضعیف‌کرد ترقیات علمی‌هم شور و حرارت مؤمنان مسیحی را که احساساتشان درنهضت رمانتیك‌تکیه‌گاهی داشت فروکاست. چارلز ـ داروین و هربرت‌اسپنسر عقایدی را که تورات درباب منشأ انسان آورده بود سست‌کردند و با افزایش اعتماد به‌علم مسألهٔ دقت و بیطرفی و صحبت از معرفت عاری از غرض (Desinterested) درتاریخ و نقد راه گشود. درآغاز این‌دوره‌شعر البته همچنان مورد علاقه بود معهذا دربین گویندگان عصر شاعری همپایهٔ بایرون، شلی، وکیتس به‌ظهور نیامد. الفردتنی‌سون (۱۸۹۲-۱۸۰۹) که فرمانروای قلمرو شعر بود با منازعانی مثل رابرت براونینك (۱۸۸۹-۱۸۱۲) و زنش الیزابت‌بارت

برونینگ (۱۸۶۱-۱۸۰۶) مواجه بود. معهذا در داستان‌نویسی، تاریخ‌نویسی، و نقد ادبی فعالیت این دوره بیشتردرخور ملاحظه شد، و قریحه‌های فعال بزرگ‌پدید آمد. از جمله چارلزدیکنس (۱۸۷۰-۱۸۱۲) دقایق پستیها و زبونیهای طبع انسانی را با طنز و شفقت مؤثری تصویر کرد ـ ویلیام ثاکری (۱۸۶۳-۱۸۱۱) در زوایای احوال نفسانی و اخلاقی انسان نفوذکرد و خواهران برونته ـ شارلوت (۱۸۵۵-۱۸۱۶) و امیلی (۱۸۴۸-۱۸۱۸) ـ به‌توصیف و تصویر واقعیات زندگی عادی نزدیك شدند. در نزد مکالی (۱۸۵۹-۱۸۰۰) فعالیت ادبی در تاریخنویسی و نقادی تجسم یافت. تامس کارلایل (۱۸۸۱-۱۷۹۵) فلسفهٔ رمانتیك آلمان را در ارزیابی تاریخ و ادب به‌کار برد. جان راسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) و والترپاتر (۱۸۹۴-۱۸۳۳) علاقه به‌زیبایی و هنر را در نزد عامه ترویج کردند. از دوفیلسوف مشهور عصرهم، جان استوارت میل (۱۸۷۳-۱۸۰۶) در ادب چندان درخشندگی نیافت اما هربرت اسپنسر (۱۹۰۳-۱۸۲۰) با نشر نظریهٔ تکامل اجتماعی در نزدعامه شهرت و قبولی تمام‌یافت. روی‌هم رفته متانت ووقار مصنوعی وملال‌انگیزطبقات عالی در جامعهٔ این عهد طبعاً در ادبیات عصرعکس‌العملهایی نیزبه‌وجود می‌آورد. از جمله کارلایل و ماثیوآرنولد هریك به‌شیوهٔ خویش برآنچه درین عصر مقبول عام بود اعتراض داشتند ثاکری و رابرت براونینك نیز هرکدام به‌شیوهٔ دیگر.

همچنین تشکیل و فعالیت دستهٔ برادری هواخواهان هنر پیش از رافائل (Pre-Raphaelite Brotherhood) هم که درین‌ایام‌هنررا مخصوصاً ورای‌ملاحظات اخلاقی ارزیابی می‌کرد درحقیقت اعتراض گونه‌یی براحوال اخلاقی عصر به‌شمار می‌آمد. در نظر دانته گابریل روسه‌تی (۱۸۸۲-۱۸۲۸) که بانی واقعی این نهضت‌به‌شمار می‌آمد زیبایی امری بودکه برای خودش وبدون آنکه توجه به‌فایدهٔ اخلاقی و اجتماعی آن لازم باشد درخور توجه محسوب می‌شد. درست است که این نهضت نخست برای اصلاح هنرنقاشی به‌وجودآمد اما چند سال بعدازتأسیس، باهمکاری روسه‌تی با ویلیام موریس (۱۸۹۶-۱۸۳۴)که مثل خود او نقاش و شاعر بود، جمعیت تازه بیشتر متوجه اصلاح شعر شد. در بین شاعران دیگرکه به‌این نهضت پیوستند کریستیانا (۱۸۹۴-۱۸۳۰) خواهر دانته گابریل، و سوین‌برن (۱۹۰۹-۱۸۳۷) یك شاعر معروف دیگراین عصر را می‌توان نام برد. به‌علاوه‌جان‌

راسکین‌هم بااعضاء جمعیت ارتباط‌داشت ونسبت به‌بعضی از آنها علاقهٔ مخصوص نشان‌می‌داد. این شاعران، با آنکه به‌اقتضای احوال عصراز واقع‌گرایی(Realism) سخن می‌گفتند در واقع گرایش به‌داستانهای قرون وسطی، علاقه به‌موسیقی لفظ، و شوق به‌عوالم و احساسات دینی که در کلام آنها انعکاس داشت شیوهٔ آنها را جامع بین مکتب رمانتیك ومکتب رمزگرایی(Symbolism)می‌کرد. دربین شاعران ایندسته ویلیام‌موریس‌مخصوصاً به‌خاطریك مدینهٔ فاضله خویش معروفست. سوین‌برن هم ازآنجهت که غیر از شاعری به‌نقادی علاقه می‌ورزید اهمیت خاص دارد.

توجه مکتب رمانتیك انگلیسی به‌حکمت وادب شرقی، که در اوایل قرن جایر (Giaour) رابه‌بایرون، شورش اسلام را به‌شلی، ثعلبه را به‌سوثی، و لاله‌رخ رابه‌تامس‌مورالهام‌کرده بود،درعصر ویکتوریا موجب شهرت‌ورواج رباعیات عمر خیام شد که در طرز تعبیر قوی وپرمایهٔ ادوارد فیتزجرالد (۱۸۸۳-۱۸۰۹) احساس زیبا پرستی وفکر لذت‌جویی (Hedonism) این عصر پرشکوه را نـوازش می‌داد. از اینها گذشته عصر ویکتوریا کـه قرن نوزدهم را در جزیرهٔ شیکسپیر به‌پایان آورد درزمینهٔ نقد ادبی چندسیمای برجسته داردکه بعضی از آنها در زمینهٔ تاریخ‌نویسی، شاعری، و داستان‌پردازی هم خالی ازاهمیت نیستند و لیکن‌آنچه درینجا موردنظر ماست فعالیت آنهاست در زمینهٔ نقدادبی. از آنجمله مکالی، کارلایل، والترپاتر، جان‌راسکین، و ماثیوارنولد را باید ذکر کرد که آثار آنها رونق قابل ملاحظه‌یی به‌نقدادبی در انگلستان داد.

ازین میان نخست باید از مـکالی سخن گفت که تجسم واقعی روح عصرویکتوریا در اوایل‌آن عصر به‌شمارست. وی اهل سیاست وحکومت‌بود، ودرمجلس ودولت انگلستان‌به‌مناصب مهم هم‌رسید. چندی نیز به‌عنوان «عضو مجلس عالی» درهندبود و آنجا منشأ بعضی اصلاحات در امر تعلیم گشت.مکالی درجوانی شعر می‌گفت و در اواخر حال به‌بررسی تاریخ انگلستان اشتغال داشت اما تاریخ اوباوجودشهرت چندان مطبوع عام نیفتاد چرا که هم ازحیث سبك تألیف فاقد نظم وسبك درآمدو هم اشتمال برتعصب‌ها و پیشداوریها آن را تا حدی‌کم‌مایه و ضعیف جلوه داد. در زمینهٔ نقادی به‌سبب مقالات (Essays) خویش‌که غالب آنها در مجلهٔ ادیبنورو نشر

شد شهرت یافت. دربین این مقالات پاره‌یی مشتمل برنقادی درباب آثار نویسندگان و شاعران معروف ـ مثل بیکن، میلتون، جانسون، بایرون، وسوئی ـ بود که غالباً وسعت اطلاعات نویسنده را نشان می‌داد. درآنچه نیز راجع به‌تحقیقات تاریخی و نقد مباحث مربوط به‌تاریخ در ضمن این مقالات نشر کرد این وسعت اطلاعات نویسنده‌همه‌جا به‌چشم می‌خورد. در اکثر این مقالات، بحث ازکتابهای تازه آغاز می‌شد و به‌ملاحظات و آراء شخصی اودرباب مسایل مورد بحث می‌کشید. آراء شخصی او نیز غالباً مشحون ازپرخاشجویی‌ها وپیشداوریها بود واطلاعات وسیعی هم که نویسنده درطی مسایل مورد بحث ارائه می‌کرد همواره از خلطوخطا عاری به‌نظر نمی‌رسید معهذاغالب همین معایب صبغهٔ شخصی به‌مقالات وی می‌بخشید که آنها را از مقالات بسیاری منتقدان عصر ممتاز می‌کرد. پاره‌یی ملاحظات انتقادی نیز در نامه‌های اوست که از لحاظ تاریخ نقدادبی جالب است.

اماتامس کارلایل که بیشتربه‌عنوان مورخ وفیلسوف معروفست درنقد نیزمثل فلسفه‌و تاریخ تحت تأثیرفلسفهٔ رمانتیك آلمانی واقع بود. نوعی‌ذوق‌اشراق ومکاشفه که ازویژگی‌های وی به‌شمار می‌آمد ازجوانی‌اورا به‌فلسفه‌های ایدآلیستی کشانید. درجوانی به‌ترجمهٔ بعضی آثار گوته و به‌تحقیق درآثار شیلر اشتغال جست وسپس به‌تاریخ پرداخت. آثاری که درتاریخ نوشت، غالباً باسبکی قوی و بیانی شاعرانه همراه بود و با سبك کسانی که به‌قول خودش می‌خواهند تاریخ مثل‌غبارخشك و بیروح باشد تفاوت داشت. کتاب معروف «قهرمان، قهرمان پرستی، وقهرمانی در تاریخ» اوج جلوهٔ تفکر اوبود، وسبك بیان قوی و مؤثری را ارائه می‌کرد که‌مثل تندبادی‌قوی می‌مانست که‌یك‌بوستان‌گل‌وریحان راجاروب‌می‌کرد وپیش‌می‌رفت.[۲۹] تمایلات عرفانی و پندار گرایی (Idealism) کارلایل که رنگ شاعرانهٔ جالبی هم‌به یك‌رمان معروف او ـ بنام سارتور ریسارتوس ـ داده است درعین‌حال معرف عکس‌ـ العمل آرمانجویانهٔ‌اوبود درمقابل تعقل‌گرایی سودجویانه‌عصر، یاچنانکه فریدریش‌ـ انگلس خاطرنشان می‌کند در مقابل جامعهٔ بورژوائی. معهذا در آنچه به نقد ادبی محض ارتباط دارد، خواندنی‌ترین آثارش مجموعهٔ مقالات مختلف اوست که غالباً برای مجلات معروف نوشته شده است واز مجموع آنها چهارمجلد برآمده است. البته در سایر آثار او نیز مباحث انتقادی مطرح هست اما روی‌هم‌رفته آثار دوران

جوانی او از جمله آنچه راجع به‌شیلر، گوته، و منظومهٔ نیبلونگن نوشته است ـ از جهت نقدادبی بر آثار ادوار اخیرعمر او رجحان دارد وظاهراً استغراق درتاریخ و فلسفه درطی آثار اخیر قدرت او را در نقدادبی کاسته باشد.[۳۰]

بدینگونه، در عصری که مکالی و کارلایل مثل اکثر منتقدان عصر خویش، نقد را همچون وسیله‌یی برای ترویج عقاید فلسفی و اجتماعی خود تلقی می‌کردند، ضرورت داوری درست درباب آثارادبی نقدی راکه‌عبارت‌باشدازمجاهدهٔ بیطرفانه در شناخت‌آثار الزام می‌کرد واین چیزی‌بودکه ماثیو آرنولدآن را تبلیغ وتوصیه می‌کرد. ماثیو آرنولد (۱۸۸۸-۱۸۲۲) که خود درعین‌حال شاعری مشهور بود از جمله منتقدانی بود که درمورد آنها توجه به‌نقادی را نمی‌توان نشانه‌یی از شکست درزمینهٔ ابداع شمرد. اهمیت وی ازلحاظ نقدادبی مخصوصاً درین است که‌نزدوی نقد جنبهٔ فنی وجزمی دارد وتنهاشامل ذوق‌وسلیقهٔ فردی نیست.درست‌است که خود او همواره به‌این نکته پای‌بند نمانده‌است اما تلقی اواز نقدرنگ علمی وعینی‌دارد. در واقع وی طالب ومنادی نقدی عاری ازشایبهٔ اغراض (Desinterested) بودکه از هدف‌های عادی دور باشد واین البته نه به‌آن معنی بود که وی در نقادی نظربه قاعدهٔ «هنربرای‌هنر» داشته باشد بلکه به‌اعتقادوی منتقد واقعی می‌بایست ازاینکه همواره درارزیابی آثار ادبی غایتهای عملی را درنظر گیرد و پیوسته مثل منتقدان عصروی یا از نظرگاه حزب «ویگ» یا ازدیدگاه حزب «توری» به‌این آثار بنگرد برحذرباشد بلکه باید از تمام اینگونه اغراض برکنارباشد تا ازآنچه وی می‌نویسد هم آفرینندگان آثار بهره‌گیرند و هم خوانندگان ارشاد و تمتع یابند. به‌عقیدهٔ ارنولد مشاجرات مربوط به‌مسایل جاری غالباً نیل به‌این بیطرفی را که لازمهٔ نقد راستین است مشکل می‌کند و فقط منتقدی می‌تواند به‌این بیطرفی دست بیابد که درعمل ازورود دراین مشاجرات اجتناب ورزد. به‌علاوه تا منتقد در محیطی آرام و بیطرف که دور از جاروجنجال آوازه‌گران باشد راه درست را برای آفرینشگر نگشاید حقیقت‌که هدف هرنوع تربیت و فرهنگ درست نیل بدانست هرگز دست نخواهد داد. این مسألهٔ سعی درعاری بودن ازشایبهٔ اغراض درنظر ماثیوآرنولد مهمترین شرط‌نقدراستین است وازاین‌روی نه‌فقط نقداخلاقی بلکه حتی‌نقدتاریخی

را هم مانع ازنیل به یك ارزیابی درست می‌داند چراکه به‌گمان وی این هردوشیوه بساکه اثرادبی را به‌خاطر اموری که هیچ ربطی به‌ادبیات ندارد مورد نقدوقضاوت می‌کنند. معهذا خود اودرعمل نمی‌تواند به‌این «مجاهدهٔ بیطرفانه» (Desinterested Endeavour) در شناخت آثار ادبی دست بیابد و تعدادی از مقالات او مخصوصاً درست به‌همین ملاحظات مورد ملامت واعتراض شده است. به‌علاوه باآنکه خود وی از «میزان عینی» (Objectif Standard) درنقد سخن می‌گوید غالباً تحسین و علاقه‌یی که نسبت به‌ادبیات کلاسیك باستانی نشان می‌دهد ازگرایش‌های «ذهنی» حاکی است واین شوق و علاقه به‌ادبیات قدما طبعاً او را ازمجاهدهٔ بیطرفانه برای ارزیابی وشناخت آثار ادوار جدید تاحدی بـاز می‌دارد. آرنولد نسبت به‌ادبیات آلمان و فرانسه هم غالباً باشوق و علاقه می‌نگریست و چون از فرهنگ «جزیره» نیزانتقاد می‌کرد مخالفانش گه‌گاه اورا ازجمله کسانی می‌شمردند که‌گویی علف‌های آنسوی دریـا را سبزتر می‌بینند. در حقیقت شیفتگی او نسبت به‌حکمت گـوته و علاقه‌یی که نسبت به‌بعضی منتقدان فرانسوی از جمله سنت بوو ورنان داشت سبب می‌شدکه وی ادب انگلیسی را مخصوصاً ازین لحاظ که به‌قول وی نفوذ سنت‌های فکری وادبی مذهب وتورات بیشتر در آن محسوس است تا نفوذ فرهنگ یونانی، درخور ملامت بیابد. جامعهٔ انگلیسی آن عصر درنظر او ازیك طبقهٔ اشراف واعیان که فاقد تهذیب وفرهنگ‌هستندو یك‌طبقهٔ متوسط (Bourgeois) که تحت‌تأثیر سنن مذهبی و فرهنگ عبری و مندرجات تورات قرار دارند ویك طبقهٔ سوم که همجیت برآنها غلبه دارد تشکیل می‌شد وجالب آنست که نیچه نیز بعدها جامعهٔ عصرخویش را تقریباً به‌همین دیده دید. دروجود خود او روح یك معلم، هدف یك دموکرات، و قریحهٔ یك شاعر به‌هم در آمیخته است تا آشفتگی فکری و هرج و مرج جامعهٔ انگلیسی را از طریق فرهنگ اصلاح کند. اما نتیجه‌یی که ازین مجموع برایش حاصل می‌شود آنست که هرنوع فرهنگ و تهذیبی که بخواهد از شایبهٔ اغراض خالی باشد باید فقط از فرهنگ و تمدن یونانی اقتباس شده بـاشد و بدینگونه وی در حفظ تعادل بین قوای مادی وعقلی جامعه لزوم بازگشت به‌فرهنگ کلاسیك را تعلیم می‌کند. دربین آثار انتقادی او قبل از همه باید از «مقدمه»یی یادکرد که در ۱۸۵۳ برنخستین مجموعهٔ اشعارخویش نوشت و درطی آن بیشتر نکته‌هایی راکه

خود وی بعدها در نقادی به‌کاربست به‌اجمال آورده بود. رساله‌یی که درباب ترجمه آثار هومر نوشت مربوط به‌دوره ایست که به‌عنوان استاد کرسی شعر انگلیسی در دانشگاه اکسفورد انتخاب شد و درآنجا لزوم توجه به‌قدما را توصیه کرد و درعین حال از دانته و میلتون با نظر تحسین یـاد کرد و اسلوب آنها را «اسلوب عظیم» (The Grand Style) خواند که .به‌قول او حاکی بود از طبع شریف‌گوینده. در مجموعهٔ مقالات انتقادی ضمن بحث از وظیفهٔ نقد کوشید نشان دهدکه از توجه به ادبیات اقوام وملل دیگرباید برای توسعه وتهذیب ادبیات ملی استفاده‌کرد. قسمتی از مقالات و آثار او در اواخر عمرصرف انتقاد احوال اخلاقی و مذهبی جامعه انگلیسی شد. از آنجمله درکتابی به نام فرهنگ و هرج‌ومرج، وضع فرهنگ عصر را انتقاد کرد و درکتابی به‌نام ادبیات و آیات کوشید تا فرهنگ مبتنی بر تورات را ارزیابی‌کند و در عین‌آنکه نظر انکار خود را نسبت به مندرجات آثار این فرهنگ نشان می‌دهد، فواید اخلاقی آنها را در خور توجه جلوه دهد. این رای او هرچند نه اهل دین را خرسند می‌کرد ونه اهل علم را که به مندرجات تورات نظر مساعد نداشتند خشنود می نمود، درعین حال حاکی ازسعهٔ صدر نویسنده بود وتا حدی به‌سبب همین وسعت مشرب بود، که حتی کسانی هم کـه طـریقهٔ او را در نقادی نمی‌پسندند او را منتقدی بزرگ می‌شمرند.

نقد ماثیو آرنولد که هدف آن نیل به «مجاهدهٔ بیطرفانه» ودست‌یابی به یك «محك عینی» در ارزیابی آثار ادبی بود درواقع نوعی تعادل و سازش بین مفهوم زیبائی (Beauty) ووظیفهٔ اخلاقی (Duty) را تعلیم می‌کرد لیکن نقدادبی درطی این‌اواخر عصر ویکتوریا تحت تأثیر احوال و مقتضیات عصر معرکهٔ برخورد بین دوگونه طرزفکر مختلف بود: طرزفکر هواخواهان سیرت لذت‌جویی و زیبایی پرستی، و طرزفکر هـواداران فلسفه علمی و تعقلی. درمقابل دستهٔ نخست کـه‌جان راسکین، والترپاتر، و اسکاروایلد درمیانشان بودند و نقدشان مبتنی برجستجوی زیبایی و احساس بود دسته دوم که غالباً اصحاب جان‌استوارت میل، داروین، واسپنسر بودند درنقادی جستجوی معیارهای عقلی و عینی را توصیه می‌کردند.

جان‌راسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) بیشتربه عنوان هنرشناس ومنتقد آثار هنری‌در

فرهنگ عصر ویکتوریا شهرت دارد و درین زمینه جاذبه شخصیت و نفوذ تعلیم او در تمام اروپا مؤثر واقع شد.[۳۱] وی در خانواده‌یی ثروتمند بدنیا آمد و یك‌چنددر فرانسه و ایتالیا به‌مسافرت پرداخت. یك چند نیز در دانشگاه آکسفورد به‌تدریس تاریخ هنر اشتغال جست و درواقع علاقه به‌آثار هنری وی را به‌خط نقدوتحقیق‌در آن رشته انداخت. بالغ بربیست جلدکتاب درینگونه مسایل و درمباحث اجتماعی نوشت که حاکی ازگرایش اوبه نوعی سوسیالیسم بود. معهذا به‌سبب علاقه‌یی که وی نسبت به‌مذهب و قرون وسطی نشان می‌دهد وهم به‌خاطر نوعی بی‌اعتقادی که نسبت به‌علم و پیشرفتهای آن اظهار می‌دارد طرفداران سوسیالیسم اورا به‌ارتجاع‌و عقب‌ماندگی منسوب می‌دارند[۳۲] وی نسبت به‌تمدن عصر که با توسعهٔ ماشین کارگر را به‌نوعی بندگی سوق می‌دهد و او را ازعشق به‌حرفه وکار خویش بازمی‌دارد نیز به‌سختی اظهار نفرت می‌کردو کسانی را از توانگران که ازمحبت وعدالت مسیحی غافل مانده‌اند به‌شدت می‌نکوهید و معتقد بود تنها سرمایهٔ انسانی که بیش ازسیم وزر و هر ثروت دیگر می‌ارزد حیات اوست. درباب هنرمعتقد بودکه آن درواقع تجلی روحی الهی است درعالم طبیعت که به‌هر وجودی صورت وقالبی خاص می‌بخشد و نقش ووظیفه‌یی می‌دهد. ازین‌رو هنرمند به‌عقیدهٔ او می‌بایست‌درطبیعت زیبایی الهی را بجوید واگربه‌تصویر وتجسیم انسان‌هم می‌پردازد باید انسان را از جهت رابطه‌یی که باطبیعت و با آفریدگار طبیعت دارد مورد توجه قرار دهد. تأثیر کارلایل درپاره‌یی ازین‌عقاید پیداست وآنچه مخصوصاً موجب اشاعهٔ افکار وتعالیم راسکین شد لطف بیان و تأثیر کلام اوست. بدون شك‌جمعیت هواداران هنر قبل از را فائل باآنکه در خارج از حوزهٔ نفوذ او به‌وجود آمد درحقیقت با تعلیم او بی‌ارتباط نبود.[۳۳]

والترپاتر (۱۸۹۴-۱۸۳۳) باآنکه مثل راسکین یك ستایشگر زیبایی وهنر بود برخلاف اومی‌خواست هنر را از هرگونه قید اخلاقی و اجتماعی رهـا کند. درواقع راسکین در زیبائی با دیدهٔ یـك حکیم اخلاقی که خیر وحسن را متحد می‌یافت نظر می‌کـرد اما پاتر در زیبائی بـه‌چشم یك حکیم ابیقوری می‌نگریست نهایت آنکه از زیبائی طالب لذت عقلی و معنوی بود. نخستین مجموعهٔ مقالات او درباب رنسانس مطالعه‌یی‌بوددربارهٔ تعدادی هنرمندان وهنرشناسان‌گذشته که‌دربعضی

از آنها عقاید نویسنده درباب هنر وزیبا شناخت باقدرت و دقت به‌بیان آمده بود. یك داستان اوبه‌نام ماریوس ابیقوری تصویر جالبی ازدوران‌گذشتهٔ رم باستانی عرضه می‌کردچنانکه‌مجموعهٔ تصاویر خیالی اومعرف قرنهای‌گذشته بود ـ واحوال هنرمندان و نام‌آوران اروپا. کتابی هم درآخر عمر درباب افلاطون‌وآیین افلاطون نوشت که طی آن باشوق وعلاقه‌یی مریدانه سیمای واقعی حکیم را از دود وغبار تفسیرهای فلسفی بیرون آورده بود. خود او که پرستندهٔ واقعی زیبائی بود سعی می‌کرد آن را از گردوغبار ملاحظات اخلاقی دور نگه دارد، وبرای این‌مقصود پرستش زیبایی راهمچون یك هدف اخلاقی‌توصیه مـی‌کرد. در نزوی زیبایی فضیلت علمی، و هنر سرچشمهٔ روشنایی حیات است والبته هدف دیگری خارج از نفس وذات هنر ندارد.

نفوذ تعلیم والترپاتر مخصوصاً بعد ازمرگش افزونی یـافت لیکن مهمترین جلوهٔتعلیم اوـاما باصورتی افراطی‌ـدروجود شاگردش اسکاروایلد(۱۹۰۰-۱۸۵۴) تحقق یافت‌که شاعر و درام‌نویسی ابیقوری بود و درتوجیه فکرهنر برای هنر آثار اونقش قابل ملاحظه‌یی داشته است. تصویر دوریان‌گری اثر معروف او تجسم واقعی این فکرست، ودر مقدمهٔ آن عبارت مشهوری داردکه طرز تلقی او را ازادب وهنر نشان می‌دهد. می‌گوید علاقه به‌اخلاق درنزد هنرمند تکلفی اغماض‌ناپذیرست چرا که هر هنری به‌کلی عاری ازفایده‌است. طبیعی است‌که وی باچنین طرزتلقی‌که از هنردارد،از نقد هم چیزی ازمقولهٔ «تأثرنگاری» توقع داشته باشد وازین روست‌که درهمین مقدمه‌می‌گوید منتقدکسی است‌که تأثرات‌خود را ازچیزهای‌زیبا به‌شیوه‌یی دیگروبامواد دیگرترجمانی می‌کند. دریك مکالمهٔ جالب تحت عنوان منتقد به‌عنوان هنرمند نیز بهمین نتیجه می‌رسد و خاطرنشان می‌کند که منتقد درواقع اثرهنری را بهانه‌یی می‌کند تا خودچیزتازه‌یی بسازد و البته هیچ لزومی‌هم نداردکه آنچه وی به‌عنوان نقد می‌نویسد با اثری که مورد نقد اوست شباهت تام داشته باشد[۳۴].

معهذابررغم‌عقاید وایلدوپاتر، نقد رایج در اواخر قرن نوزدهم به‌اقتضای محیط و احوال‌عصرویکتوریا همچنان‌گرایش‌های جزمی وتعقلی خود را حفظ‌کرد، وبا این روح‌محافظه‌کاری سنت‌پرستانه‌یی‌که عصرویکتوریاداشت ومخصوصاً بااعتمادی‌که

به‌حاصل‌مطالعات علمی‌نشان می‌داد، منتقدان این عصرهمچنان‌کوشیدند تانقدمتون، تحقیقات‌تاریخی، وبررسی‌های‌مربوط به‌زندگینامهٔ شاعران ونویسندگان را همچون وسیله‌یی مطمئن برای شناخت و ارزیابی آثار تلقی کنند.

۱۳
از ره‌آوردهای دنیای‌نو

با آنکه هدیهٔ «دنیای‌نو» در زمینهٔ نقدادبی هم مثل ابداع ادبی ازحیث چند وچون، ثروت سرشاری به‌ادبیات دنیا عاید کرده است سابقهٔ ادبیات امریکا به‌عنوان یك پدیدهٔ مستقل از اواخر قرن هجدهم فراتر نمی‌رود. قبل از آن، درطی مدت یك قرن‌ونیم حوزهٔ انگلیسی‌زبان دنیای‌نو فقط عبارت بود از تعدادی مستعمرات انگلیسی که هنوز با استقلال و با وحدت فاصلهٔ بسیار داشت واگر به‌ادبیات هم در آن بذل توجه می‌شدآنچه دراین توجه محسوس بود فقط‌نفوذ ادب انگلیسی بود- سویفت، پوپ، وجز آنها. به‌علاوه مستعمرات انگلیسی هم درین اوان به‌قدری از یکدیگر مجزا بود که به‌تعبیر بعضی محققان درین دوره آنچه درین سرزمین وجود داشت نه‌یك قوم‌امریکائی بلکه‌چندین قوم امریکائی بود.[1] ادبیات قابل ملاحظه‌یی هم که حاکی ازجوش و شور شاعرانه و مستقل باشد دربین آنها وجود نداشت. اگر نیز، چیزی که آن را بتوان ازمقولهٔ ادبیات محلی ومستقل خواند درین‌دوره به‌وجود آمد به‌ندرت ازمواعظ کشیشان پیوریتن، یاگزارش‌های مربوط به‌امکانات تازه‌یی که دراین«سرزمین فرصت‌ها» وجودداشت تجاوز می‌کرد[2] وگویی در «دنیای نو»نیز ادبیات و نقدادبی برای تجلی‌کامل خویش می‌بایست تا نیل به‌استقلال منتظر بماند. درهرحال جنگ استقلال امریکا (۱۷۸۳-۱۷۷۵) و تلاش‌های مربوط به‌آن بود که به‌اروپا، از جمله به‌فرانسهٔ عهد انقلاب کبیر، فرصت داد در وجود این «وحشی‌های خوب» (les bons Sauvages) ویانکی‌ها (Yankees) ولادت یك‌ملت تازه را درصحنهٔ تاریخ تهنیت بگوید. البته این ملت تازه، دردنبال نیل به‌استقلال، درطی سالهای اواخرقرن هجدهم واوایل قرن نوزدهم بیش از آن گرفتاری داشت که بتواندجزبدانچه مربوط به‌احوال سیاسی‌واقتصادی خویش بودچندان بذل‌توجه

نماید.

معهذا، آنچه درطی همین سالهای فعالیت و کارآموزی، درزمینهٔ ادبیات درامریکا به‌وجود آمد درعین‌حال معرف طرزتفکرخاص‌طایفهٔ «یانکی» بود. بنجامین‌فرانکلین (۱۷۹۰-۱۷۰۶) که نمونهٔ‌کامل یك «مردخود ساختهٔ» (Self-Made Man) امریکایی را ارائه می‌کرد، دراروپا به عنوان‌اولین امریکائی متمدن، درلحن ساده وبی‌پیرایهٔ بیان و در طرز استدلال‌عملی و عـوام پسند خـویش، روی هم رفته معرف همان روح فرصت‌طلبی امریکایی‌بود که‌آن را وی هم‌درآثارخویش-سالنامهٔ ریچارد بینوا، زندگی‌نـامه، و مقالات-ارائه داد و هم درطرز ادا کردن رسالت سیاسی خویش در انگلستان و فرانسه. چنانکه تامس‌جفرسون (۱۸۲۶-۱۷۴۳) سیاستمدار و متفکر معروف، وسومین رئیس جمهور امریکا هم درطی سخنرانی‌ها، نامه‌ها و مخصوصاً دراعلامیهٔ استقلال (Declaration of Independence) که وی‌تدوین‌آن رامایهٔ‌افتخار خویش می‌شمرد، یك‌ویژگی دیگر روح «یانکی» را ارائه‌کرد - آرمان‌جویی. این دو خصلت-آرمان‌جویی و فـرصت‌طلبی- تقریباً درسراسر تاریخ امـریکا معرف احوال قوم است و بعضی محققان پنداشته‌اند در تمام طول تاریخ امریکا هروقت یکی ازین دو گرایش مشهود نیست آندیگر محسوس است و هرگز نیست که‌هیچ یك از آن دورانتوان سراغ کرد. گویی میراث معنوی رهزنان مسیحایی اسپانیا که درقرن شانزدهم در غارت ذخایر بومیان «دنیای‌نو» شعار خود را عبارت از «ایمان وطلا» (Fé Y Oro) می‌شمردند به‌این «یانکی‌ها» انتقال یافته بود و آنها راگـاه به آرمان‌جویی‌وامی‌داشت‌وگاه‌به‌فرصت‌طلبی‌های مادی[۳]. به‌علاوه، تفکر «فرصت‌جویی» اگردرنزدبنجامین‌فرانکلین برمنطق‌عملی مبتنی‌بود درنزد تامس‌پین (۱۸۰۹-۱۷۳۷) معرف مبنای‌نظری‌آن‌گونه تفکربود که دراروپا روشنگری (Enlightment) خوانده می‌شد. پین‌دررساله‌یی که به‌نام عقل سلیم (Common Sense) نشرنمود(۱۷۷۶)سعی کرددر لحظه‌هایی که حتی‌جفرسون‌هنوزضرورت‌جدایی‌ازانگلستان را درنیافته بود، مسألهٔ استقلال رامقتضای عقل سلیم ویگانه‌راه معقول درمعامله باانگلستان نشان‌دهد. با اینهمه، چند سال بعد به‌عنوان یك متفکر و مجاهد که گویی خود را شهروند جهانی می‌یافت-واین طرزتفکر نیز مقتضای زندگی روشنگری امریکایی درآن ایام

بود- راه اروپا را پیش گرفت تا جهاد مقدس خود را در راه تأمین مساوات ابناء بشر دنبال کند.[۴] آنجا در رساله‌یی به‌نام حقوق بشر (Th Rights of Man) از انقلاب فرانسه دفاع کرد. خودوی درین انقلاب شرکت جسته بود و به مجلس کنوانسیون هم راه یافته بود. اما وقتی درمشاجرات بین احزاب متهم شد به‌زندان افتاد و به زحمت‌از آن رهایی یافت. رسالهٔ معروف او به‌نام دوران عقل (The Age of Reason) که آن را در زندان انقلاب فرانسه آغاز کرد، معرف طرز عمل «عقل سلیم» عهد روشنگری بود، درمقابل تعالیم کلیسا. این آثاردرعین‌حال نشان می‌داد که «دنیای‌نو» در تسخیر قلمرو عقلی دنیای کهنه نیز می‌تواند استعداد خود را ارائه کند. چنانکه انقلاب فرانسه، خود تا حدی یك ره‌آورد «دنیای‌نو» به‌شمار می‌آمد زیرا تعدادی صاحبمنصبان و جوانان پرشور که به تشویق دولت لویی‌شانزدهم بـرای کمك به مقاصد شورشگران امـریکا به‌آن سرزمین رفته بودند دربازگشت به‌فـرانسه حامل اعلامیهٔ استقلال و اصول مربوط به‌حقوق‌بشر بودند والبته اعلامیه جفرسون نیزدر حد خود در ایجاد مقدمات این انقلاب که خود تا حدی زیادی ـمثل همین اعلامیه جفرسون‌ـمحصول تعلیم امثال روسوومونتسکیو بود، تأثیری قابل ملاحظه داشت.

در خود امریکا «اعلامیهٔ استقلال» نه‌فقط‌جنگ‌های‌سختی را با انگلستان پیش‌آورد که منجربه‌پیروزی‌وکسب استقلال‌شد بلکه دردنبال یك بحران مشاجرات‌چهارساله (۱۷۸۷-۱۷۸۳) که درطی آن باطرح مسأله ائتلاف یا استقلال ولایات مختلف، یك چند حتی موجودیت امریکا در بوتهٔ آزمایش واقع گشت، بالاخره قانون اساسی ۱۷۸۷ به‌این دولت «نوزاد» دنیای‌نو، صورت «کشورهای‌متحد» (United States) را داد که بعدها با توسعهٔ روزافزون خویش نقش جالبی درتاریخ جهان برعهده یافت. این کشور که در ۱۷۹۰ فقط شامل مستعمرات سیزده‌گانهٔ واقع بین اقیانوس اطلس وحدود شط میسی‌سیپی‌بود،وبیش‌ازچهارمیلیون‌سکنه‌نداشت درحدود ۱۸۵۰ تاکرانهٔ اقیانوس‌آرام‌بسط یافت وشامل‌سی کشوروباجمعیتی‌بالغ‌برحدودسی‌میلیون شد. آنچه‌این بسط و توسعه راگه‌گاه‌باخرید اراضی ازدولتهای اروپایی- مثل خرید لویزیانا از دولت فرانسه وخریدفلوریدا ازدولت اسپانیا-صورت می‌گرفت، برای سکنهٔ آنهامقبول‌وحتی‌مطبوع‌می‌کردقانون‌اساسی‌عاقلانه‌یی مبتنی‌براعلامیهٔ استقلال

امریکا بود. درین اعلامیه حقوق انسانی ناشی از اصل مساوات‌خوانده شده بود و قدرت حکومت وهمچنین ضرورت حفظ یـاالغاء حکومت‌هانیز ناشی از لزوم‌سعی درتأمین حقوق انسانی شناخته شده بود. به‌علاوه‌آنچه‌درقانون اساسی قوای‌سه‌گانه را تفکیك‌می‌کرد وحدودکارهریك را تعیین‌می‌نمود دقتی بودکه‌در تحدیداختیارات می‌شد واین دقت‌که آن را نظارت وموازنه (Check and Balance) می‌خوانند در مقابل‌قدرت واختیاری‌که به‌صاحبان مناصب تفویض می‌کرد، بامحدودیتهایی‌که در مقابل اختیارات‌آنها به‌وجودمی‌آوردآنهارا ازاینکه مطلق‌العنان شوند منع‌می‌کرد. یك برخورد دیگر با دولت انگلستان در ۱۸۱۲ روح ملت پرستی (Nationalism) رادربین امریکاییان به‌شدت تقویت‌کردواصل مانرو (The Doctrine of Monroe) که درعبارت‌معروف«امریکا برای‌امریکاییها» (America for Americans) خلاصه می‌شد نیزبعدها (۱۸۲۳) مبنای این‌روح ملت پرستی امریکایی‌گشت‌چنانکه انضمام تکزاس در ۱۸۴۵، اوره‌گان در ۱۸۴۸، وکالیفورنیا در ۱۸۵۰ قدرت کشورهای متحد را از اقیانوس اطلس تا اقیانوس آرام توسعه داد.

درهمین ایام مشکل بزرگی در داخل‌کشورهای متحد و در روابط‌آنها به‌وجود آمد که نزدیك بود منجربه تجزیه وانفصال آنها شود: مسألهٔ بردگی. کتاب معروف کلبهٔعموتوم اثر هـریت بیچراستو (۱۸۹۶-۱۸۱۱) که معرف غور و اهمیت مسألهٔ بردگی در زندگی امریکا بود ضرورت الغاء این‌رسم را نشان می‌داد. اما اختلاف نظربین کشورهای جنوبی و شمالی درین باب به‌جنگ انفصال (۱۸۶۵-۱۸۶۱) انجامید که درپایان آن پیروزی نصیب کشورهای شمالی گشت والغاء بـردگی رسمیت یافت هرچند مشکل سیاه وسفید حل نشد وهنوز هم به‌کلی‌حل نشده است. معهذا مسألهٔ بردگی و جنگ انفصال مانع از توسعهٔ سیاسی و اقتصادی کشورهای متحد نشد. به‌علاوه ظهور قحط وغلادر ایرلند، کشف معادن طلا درغرب امریکا، ایجاد خطوط منظم کشتیرانـی در اقیانوس اطلس، وسرعت فزایندهٔ جمعیت در اروپا موجب هجوم بی‌انقطاع مهاجران اروپایی به‌کشورهای متحد شد. چنانکه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بیش از بیست میلیون اروپائی مهاجر وارد این «سرزمین فرصت‌ها» گشت و یکسالی قبل از شروع جنگ اول جهانی تعداد این کشورها به

چهل و پنج کشور و تعداد نفوس آنها به‌نودمیلیون بالغ شد. درعین حال بسط فوق‌العادهٔ صنایع و مراکز کشاورزی، همراه باتوسعهٔ روزافزون شبکه‌های خطوط آهن و راه‌های دریایی، وتمرکز سرمایه‌های عظیم و فعالیت وسیع بازرگانی که بااختراعات صنعتی، وبدعت جویی‌های مربوط به‌تعلیم وتربیت توأم بود به‌زندگی امریکایی رنگ تازه‌یی داد که البته در «جهان بینی» امریکائیها نیز انعکاس یافت و اینهمه، به‌ناچار ازهمان نخستین‌دهه‌های قرن‌نوزدهم ایجاد یك‌ادبیات ملی و مستقل امریکایی را اقتضا می‌کرد.

این‌ادبیات‌ملی‌راچگونه‌بایدبه‌وجودآورد؟سؤالی‌بود که‌دردهه‌های‌نخستین‌قرن‌نوزدهم خاطر منتقدان و صاحبنظران را به‌خود مشغول می‌داشت والبته مسألهٔ تقلید وپیروی از ادبیات انگلیسی یالزوم اجتناب ازآن نیز درطی این سؤال مطرح می‌شد. بدون شك شوق و هیجان تعدادی معدود از اهل نظر که مدعی بودند دردنبال جدایی از انگلستان باید زبان انگلیسی را هم کنار گذاشت و زبانی دیگر برگزید ناشی از غلیان احساسات ضد انگلیسی سالهای جنگ استقلال بود ونمی‌توانست جدی تلقی شود. اما دربارهٔ مفهوم یك ادبیات ملی و امریکایی باز اختلاف نظر بسیار بود و مشاجرات حزبی و سیاسی نیز که لازمهٔ دموکراسی امریکا و ناشی از آزادیهای مبتنی برقانون اساسی و اعلامیهٔ استقلال بودناچار درطرز تلقی صاحبنظران ازمسألهٔ ادبیات نیز انعکاس داشت. طرفه آنست که یك حقوقدان و نویسندهٔ مشهور- چارلزجی. اینگرسول (۱۸۶۲-۱۷۸۲)- که خود شعر و نمایشنامه هم می‌نوشت، دراین زمینه مدعی شد که اصلاً امریکا به‌ادبیات نیازی ندارد چرا که دنیای جدید و ملت نوزاد امریکا نمی‌تواند روح عملی و منفعت‌جویی خویش را به‌خاطر کارهایی که سود عملی از آن عاید نمی‌شود عاطل و مهمل بگذارد. درمقابل این دعوی عجیب که اینگرسول در ۱۸۲۳ درضمن خطابه‌یی که در انجمن فلسفی فیلادلفیا ایراد نمود اظهار کرد، عقیدهٔ یك نویسندهٔ کم‌مایه - ساموئل. ال، ناپ (۱۸۳۸-۱۷۸۳) این بود که ادبیات ملی امریکا وجود دارد و حاجت به‌ایجاد آن نیست چنانکه حتی آثاری در ادبیات امریکایی همین عصر هم‌هست که آنها را بتوان باآثار ویرژیل یامیلتون مقایسه کرد واین طرز تفکری بود که وی درکتاب

معروف ـ اما کم مغز ـ خویش بنام سخنرانی‌هایی درباب ادبیات امریکائی در ۱۸۲۹ بیان‌نمود. معهذادرحالیکه هنری‌وادزورث‌لانگفلو(۱۸۸۲ـ۱۸۰۷)تصدیق‌می‌کرد که ادبیات امریکائی می‌بایست ادامهٔ‌ادبیات انگلیسی باشد و تأکید می‌نمود که‌ادبیات ما نمی‌تواند به‌مفهوم دقیق و محدود کلمه ملی باشد مگر تاآن اندازه که طرزتفکر ما از سایر اقوام متفاوت باشد، باز ویلیام‌الری‌چانینگ (۱۸۴۲ـ۱۷۸۰) کشیش و نویسنده معروف در رساله‌یی بنام ملاحظات‌درباب‌ادبیات‌امریکائی در ۱۸۳۰ صحبت یك اعلام استقلال ادبی را مطرح می‌کرد و می‌گفت:

«نمی‌توان این اندیشه را قبول کرد که این کشور باید تکرار دنیای قدیم باشد... برای ما موجب شرم خواهد بود اگر دراوضاع واحوالی تااین حد بیسابقه، خاص، و آکنده از ابداع کشور ما همچنان به‌اینکه اندیشه‌های مربوط به‌بیگانگان را به‌طور خودکار وبی‌آنکه هیچ‌گونه قوهٔ ابتکاری ارائه کند تکرار نماید خرسند گردد».[۵]

درواقع توسعهٔ تدریجی خودآگاهی ملی دراوایل قرن‌نوزدهم‌بالاخره ولادت‌ادبیات ابداعی مستقلی را در امریکا سبب شد. درحالیکه ادبیات قرن‌هجدهم درین‌سرزمین غالباً نیرویش مصروف مشاجرات سیاسی بود و قرن هفدهم اکثر در مسایل مربوط به‌مذهب عمر سر می‌کرد ادبیات قرن‌نوزدهم‌دارای جنبهٔ ابداع ادبی(Belletristic) شد[۶] و شعر که دردوران کشمکش مربوط به استقلال وجدایی همچون یك سلاح مؤثر بکاررفته بود ازین پس کوشید تا به‌جنبه‌های غنائی گرایش نشان دهد ودرعین حال رنگ مستقل و ملی بگیرد. فیلیپ‌فرینو (۱۸۳۲ـ۱۷۵۲) که بعضی منتقدان‌وی را پدر شعر امریکایی خوانده‌اند، این ضرورت گرایش به‌یك رنگ ملی را ازسال ۱۷۷۱ خاطرنشان‌کرده بود. مقارن همین ایام‌شاعردیگری به‌نام جان‌ترامبال (۱۸۳۱ ـ۱۷۵۰)درطی‌خطابه‌یی به‌عنوان تحقیق‌درباب مواردداستعمال وفوایدهنرهای زیبا بر«طبع زنانهٔ تجمل‌جوی» و «ذوق نادرست» کسانی‌که از روی خودنمایی فرهنگ دنیای باستانی را ستایش می‌کردند وهمچنین برآنچه وی آنرا تقلید برده‌وار (Servile Imitation) ازنویسندگان اروپایی می‌خواند حمله برد واظهار امیدواری کردکه در امریکا بزودی یك شیکسپیر وطنی (A Native Shakespeare) به‌وجود آید.

این «شیکسپیروطنی» در امریکا البته هرگز به‌وجود نیامد اما پیدایش کسانی چون ویلیام برایانت، واشینگتن‌ارویینگ،جیمس کوپر، وادگارپو،رنگ ملی‌برجستهٔ قابل ملاحظه‌یی به‌ادبیات اوایل قرن‌نوزدهم امریکاداد وراه رابرای‌آنچه تجدید ولادت فرهنگ امریکائی (American Renaissance) خوانده می‌شود بازکرد. درواقع نقد ادبی امریکایی هم با همین نویسندگان و باتعدادی از صاحبنظران دیگر که‌تعلق به‌همین نسل ازشاعران و نویسندگان امریکا داشتند مجال ظهور یافت وهمین نکته است که آنها را درینجا مخصوصاً مورد توجه ما می‌سازد.

واشینگتن ارویینگ (۱۸۵۹-۱۷۸۳) اولین امریکایی بود که به‌عنوان نویسنده در خارج ازامریکا شهرت‌وآوازه یافت وحتی‌مورد تحسین کسانی چون‌والتراسکات، دیکنس، وثاکری نیزواقع گشت. به‌علاوه یك‌مجموعهٔ طرح‌ها وقصه‌های‌اسپانیایی و اسلامی او تحت عنوان الحمراء The Alhambra ویك کتاب او در باب محمد و جانشینانش Mahomet and his successors نیز وی‌رانه فقط با یك سنت‌رمانتیك اروپایی که عبارت‌ازگرایش‌به‌دنیای‌شرقی‌است مربوط داشت بلکه اورا درعین‌حال دردنیای اسلام نیزمشهورکرد. طبع ونشر یك مجموعه از قصه‌ها ومقالات او به‌نام دفتر طرح Sketch Book، در لندن (مارس ۱۸۲۰) که حاکی از شهرت و آوازهٔ فوق‌العادهٔ نویسنده در خارج از امریکا بود می‌توانست جوابی تلقی شود به سؤال تحقیرآمیزیك نویسندهٔ انگلیسی به‌نام سیدنی‌اسمیت (۱۸۴۵-۱۷۷۱) که در ژانویهٔ همین سال طی یك مقالهٔ پرنیش و طعنه پرسیده بود: «در تمام چهارگوشهٔ کرهٔ‌خاك کیست که یك کتاب امریکایی بخواند یا به‌یك نمایش امریکایی برود؟» بدینگونه ارویینگ اولین «یانکی» بود که توانست چیزی را از آن مایه که دنیای نو طی سالها از دنیای کهنه به‌وام گرفته بود، دیگر بار به‌آن مسترد سازد. البته آنچه‌وی به‌دنیای کهنه بازگردانید در عین‌حال وام تازه‌یی از گولداسمیت، استرن، والتر اسکات، و ادبیات آلمانی را نشان می‌داد. معهذا وی توانست توجه دنیای کهنه را به‌ارزش‌فوق‌العادهٔ یك رمانتیسم امریکایی که دراثروی می‌شکفت‌جلب کند. درواقع رمانتیسم وی نه مثل شیوهٔ بایرون آکنده از شور و هیجان به‌نظر می‌آمد نه‌تیرگی

شیوهٔ ادگارپورا ارائه می‌نمود. در عین‌حال مثل رمانتیسم اروپایی توجه خاصی‌به‌دنیای شرق نشان می‌داد. با آنکه بعضی منتقدان روی هم رفته وی را فاقد اصالت خوانده‌اند در هرحال اولین رمانتیك امریکایی را باید در وجود وی جست.[۸]

یکسال بعد از نشر«دفتر طرح» وی،یك داستان تاریخی هم به‌نام جاسوس the spy از یك نویسندهٔ امریکایی دیگر در لندن انتشار یافت که انتشار سریع ومخصوصاً ترجمه گشتن آن به‌زبانهای فرانسوی و اسپانیایی جواب قاطع دیگری بودبه‌سؤال تحقیرآمیز سیدنی‌اسمیث در باب ارزش ادبیات امریکایی. این نویسنده جیمس‌فنی‌مورکوپر (۱۸۵۱-۱۷۸۹) نام داشت و در تصنیف این کتاب که حوادث آن مربوط به‌جنگهای استقلال امریکا بود با خود شرط کرده بود اثری عرضه کند که امریکایی خالص باشد و از عشق وطن حکایت کند. چون کوپریك چند صاحبمنصب نیروی دریایی بود ماجراهای دریایی یك مضمون اصلی در بعضی داستانهای وی بود مضمون دیگرش هم عبارت بود از حوادث مربوط به مرزها (Frontier) ـ یعنی‌سرزمینهایی که در آنسوی سکونتگاه سفیدپوستان قرار داشت و همواره در آن نواحی با سرخپوستان بومی برخوردها روی می‌داد. درینگونه داستانها حماسه‌های سفیدپوستان و داستان نبرد بین تمدن و توحش مطرح بود و علاوه برتوصیف مناظر واحوال تازه وبیسابقه نویسنده فرصت می‌یافت تاسیماهای غریب و هیجانها و آلام نادر را تصویر نماید. کوپر یك چند به اروپا سفر کرد، در انگلستان و فرانسه با والتراسکات و لافایت ملاقات نمود، و کوشید تا زندگی امریکائیان را برای اروپائی‌ها تبیین و توصیف کند. در داستان‌نویسی هدف وی آن بودکه مثل والتراسکات مشهور شود، ودر واقع شهرت فوق‌العاده‌یی‌هم‌نصیب آثارش شد. چنانکه غالب آثارش مکرر در اروپا ترجمه و نشر شد و طرفه آنست که ساموئیل‌مورس (۱۸۷۲-۱۷۹۱) مخترع تلگراف که درباب شهرت وی سخن می‌گوید خاطرنشان می‌کندکه ترجمهٔ آثار وی را به‌زبانهای ترکی و فارسی هم جهانگردان امریکایی در قسطنطنیه، مصر، اورشلیم، و اصفهان (!) دیده‌اند. کوپر چند داستان سیاسی هم دربیان برتری حکومت عامه برحکومت اشراف نوشت‌که چندان توفیق نیافت به‌علاوه تعدادی مقالات، سفرنامه‌ها و یادداشت‌های دیگر نشر

کرد که متضمن نقدهای اجتماعی بود و ازین حیث نیز آثار وی در خور توجه است. معهذا طبع محافظه‌کاروی واینکه روی‌هم رفته بررغم علاقه‌یی که به‌مساوات سیاسی نشان می‌داد به‌مساوات اجتماعی علاقه‌یی ابراز نمی‌کرد عقاید و آراء انتقادی او را مخصوصاً موضوع‌مناقشات مخالفان می‌ساخت لیکن از مجموع این آثار آنچه برمی‌آید اینست که وی در همهٔ عمر کوشید تا گذشتهٔ قهرمانی امریکا و زیبایی آن‌سرزمین را توصیف کند و با انتقادهایی که از آداب و رسوم اروپایی کرد،نشان داد که امریکا باید به‌سنت‌های خویش علاقمند باشد و از آداب ورسوم اروپایی تقلید نکند.خود او در آثارش کوشید تاچیزی از این‌روح ابتکارواستقلال را ارائه کند و توفیق او نیز تا حدی بود که می‌توان ادعا کرد کسانی که شیوهٔاو را ـمخصوصاً درداستانهای مربوط به‌مرزهاـ تقلیدکرده‌اند هیچ‌یك نتوانسته‌اند به پای او برسند[۹].

ویلیام برایانت (۱۸۷۸-۱۷۹۴) که شاعر و وکیل دعاوی وروزنامه نگار بود در عین‌حال به‌عنوان منتقد ادبی نیز شهرت یافت و ازین لحاظ مخصوصاً شایستهٔ یاد ـ آوریست. معهذا واشینگتن اروینك وقتی وی را به‌جامعهٔ انگلیسی معرفی می‌کرد اشعار وی را ازلحاظ صفای معنوی،تهذیب، و زیبایی در خور ستایش می‌شمرد.[۱۰] وی در چهارده سالگی به نظم شعر دست‌زد و اولین مجموعهٔ شعر خویش را در بیست‌وپنج سالگی منتشر کرد. پنجاه‌سال عمرش در کار نشر و ادارهٔ روزنامه و مجله گذشت وبا آنکه چندین مجموعهٔ شعر پرداخت اشتغال به‌روزنامه‌نگاری فعالیت ادبی وی را تا حدی محدود می‌داشت. با اینهمه ایلیاد و اودیسه را نیز به‌ـ شعر انگلیسی ترجمه کرد. به‌علاوه آنچه درباب اروینگ، کوپر، و چند نویسندهٔ دیگر نوشت قدرت او را درنقدادبی اثبات کرد. خودوی در استعمال قالبهای‌شعری قدرت و مهارت بسیار نشان داد و به‌سبب تنوع قالبها در عصرخویش از نوآوران تلقی می‌شد. به‌علاوه، هرچند ازلحاظ طرزبیان تا حدی ازوردزورث شاعرانگلیسی متأثر بودکلام او ویژگی امریکائی را ارائه می‌کرد. عشق به‌طبیعت یك ویژگی‌بود که ذوق رمانتیك به‌کلام او می‌داد واین رمانتیسم از همان اوایل‌کار هم درآثارش انعکاس یافت. به‌خاطر همین عشق به‌طبیعت بود که والت‌ویتمن او را به‌عنوان

«شاعر رودخانه و جنگل که همواره ذوق به هوای آزاد را همراه دارد» می‌ستود. در مجموعهٔ چهار خطابه درباب شعر (۱۸۲۵) کوشید تا ضرورت یك تلفیق متعادل را بین تخیل و احساس نشان دهد. درین اثر آنچه وی مطرح بحث می‌کند شامل بحثهایی در باب طبیعت شعر، در باب ارزش و فایدهٔ شعر، در باب رابطهٔ شعر با زمان و مکان، و در باب ابتکار و تقلید بود که عقاید و آراء او را درباب مبادی‌و اصول شعر و شاعری عرضه می‌کند. درطی این چهارخطابه پاره‌یی ملاحظات مفید مطرح‌هست که ازلحاظ نقد ادبی ومبادی‌آن روشنگر وجالب‌توجه است. ازآنجمله است آنچه دربارهٔ تقلید وابتکارمطرح می‌کند. درینجا برایانت خاطرنشان می‌کند که هرچند ابتکار مایهٔ اعجاب مردم درحق شاعر و موجب دوام وبقای شهرت او می‌شوداما البته نباید به‌خاطر نیل به‌تازگی و ابتکار، شاعر خود را ناچار کندالفاظ و معانی غریب و نامأنوس به‌کار برد و هنرخود را فدای تازه‌جویی سازد چرا که هنر شاعری در نزد هیچ قوم وملتی یکباره به‌وجود نیامده است‌وتمام دقایق ورموز مربوط به‌کمال و زیبایی‌آن هرگزساخته و پرداختهٔ یك شاعرنیست بلکه شعرمثل‌هر هنردیگر از سادگی به‌کمال رسیده است و آهسته وتدریجی پیشرفت کرده است. قریحهٔ شاعر هرقدر قوی و پرمایه باشد بازخواه ناخواه تا حدی مدیون مساعی دیگران‌که پیش ازوی بوده‌اند خواهد بود وهرچند ممکن هست‌که وی‌چیزتازه‌یی در قلمرو ادبیات ابداع‌کند باز هرگز تمام‌آن چیز را خود وی اختراع نمی‌کند و بسا که پاره‌یی اجزاء آن را از دیگران اخذ و اقتباس می‌کند. به‌اعتقاد برایانت، آفرینندهٔ صاحب قریحه هرقدرهم قوی و پرمایه باشد باز آنچه وی انجام می‌دهد هرگز به‌پای آنچه دیگران برای‌کار وی انجام‌داده‌اند نمی‌رسد وگنجینه‌یی‌که وی کشف می‌کندکمتر ممکن است ارزش سرمایه‌یی را داشته باشدکه در راه حصول کشف وی‌وبرای‌دستیابی‌وی برآن‌گنجینه صرف شده‌است. چنانکه شاعر امروزینه زبانی را به‌کار می‌بردکه آن را البته شاعران پیشینه پیراسته‌اند، تهذیب و تصفیه کرده‌اند، وتعبیرات وترکیبات زیبا وخوش‌آهنگ‌بدان بخشیده‌اند. به‌علاوه،شاعر همواره‌رموزواسرارفنی‌راکه به‌وسیلهٔ‌آن‌دراذهان‌خوانندگان خویش نفوذمی‌کند از همین پیشینیان می‌آموزد و شور و هیجان آنها در دل و جان وی نیز راه دارد. حتی گه‌گاه از معاصران خویش هم متأثر می‌شود و درهمانجاکه می‌خواهد چیزی

بهتر و برتر از آثار آنها بیافرینند ناچار به آنها مدیون می‌ماند و اگر هم آثار معاصران را نخواند باز به‌طور غیرمستقیم از عقاید و آراء آنها تأثیر می‌پذیرد و بدینگونه اندیشهٔ وی رنگ اندیشهٔ آنها را می‌گیرد و وی بـه‌هرحال در همان راه آنها گام برمی‌دارد و در راه خویش نیز از آنهانیرو می‌گیرد. درینصورت کیست که بتواندتقلید را به‌کلی طرد و نفی کند وازابتکار صرف بی‌غل‌وغش بلافد؟ تازه اگر شاعر و نویسنده‌یی از حاصل کار دیگران بهره‌یی نیابد و از آنچه دیگران‌پیش از وی به وجودآورده‌اند بیخبر باشد ممکن هست آنچه به‌وجود می‌آورد تا حدکافی ابداعی وابتکاری باشد امادرینصورت که می‌تواند ادعا کند چنین‌اثری مورد توجه نیز خواهد شد؟[۱۱]

ادگار آلن‌پو(۱۸۴۹-۱۸۰۹) نویسندهٔ قصه‌های‌خیال‌انگیزومخوف‌وجنائی‌وسرایندهٔ اشعار رمزی ورمانتیك، دردوران حیات خویش بیشتر به‌عنوان منتقد شهرت‌داشت چرا که غالباً در مجلات و جراید به نقد و بررسی آثار معاصـران می‌پرداخت و کمتر نویسنده‌یی بودکه از تعرض وی در امان تواند ماند.[۱۲] خود وی البته‌شاعری قوی بود چنانکه شارل‌بودلر شاعر فرانسوی او را تا حدی سرمشق خـویش تلقی کرد، وبعدها نیز پل‌والری شاعرمعاصراورا درخشانترین نظریه‌پرداز هنرنویسندگی شمرد. در واقع اولین مجموعه‌های شعرش که در ۱۸۲۷ و ۱۸۲۹ نشر شد لحن و ذوق رمانتیك داشت و کالریج، بایـرون، والتراسکات و تامس‌مور را بـه خاطر مـی‌آورد. عنوان شرقی بعضی از آنها نیز مثل تیمورلنگ (Tamerlane) و اعراف (Aaraf) که بعدها نیز درآثاردیگرش هم نظایریافت نوعی شوق رمانتیك‌اروپایی را منعکس می‌کرد اما این آثار روی هم رفته چندان سودی عایدش نکرد و همین نکته او را به‌قصه‌نویسی کشانید و سرانجام به روزنامه‌نویسی و سردبیری مجلات پرداخت. از آن پس غیر از اشعار و قصه‌ها، چیزیکه مخصوصاً مایهٔ شهرتش‌گشت مقالات انتقادیش بود. درطی این مقالات‌وی به‌شدت برنویسندگان کم‌مایه‌وپرمدعا می‌تاخت با تصنع و فضل‌فروشی مبارزه می‌کرد و سرقات راحتی‌آنجا که‌سرقاتی هم وجود نداشت‌افشاء می‌کرد. معهذا همین‌مقالات‌برای وی دشمنان سخت‌به‌وجود آورد. اما وی کار سردبیری را هرگز رها نکرد و هربار از مجله‌یی کناره جست

در مجله‌یی دیگر کار خویش را از سر گرفت. قصه‌های وحشتناك و نقدهای تنداو در بین خوانندگان مجلات شهرت و رواج فوق‌العاده یافت. سالهای پایان عمرش به‌سبب بدبختی و بیماری در اعتیاد به‌الکل وافیون به‌سر آمد. معهذا همین معایب بود که جاذبهٔ خاصی به‌شخصیت او می‌داد.[۱۳] شخصیت اومعرف یك نوع تکروی انزواجویانه بود که درعین‌حال اورا درنزدمردم زمانه، خاصه نویسندگان‌وشاعران امریکا، غالباً منفور می‌کرد. غرابت احوالش به‌قدری بود که حتی عقیدهٔ او رادر باب هنر و اخلاق نامقبول شمردند وآنچه را بعدها ازاسپینگارن وشاگردان‌کروچه در باب استقلال و جدائی هنر از اخلاق پذیرفتند در بیان وی غریب و نامقبول تلقی کردند. در هرحال نقد ادگارپو متوجه جنبهٔ هنری و زیباشناختی بود و فکر اخلاق را درقلمروهنرامری بیگانه می‌شمرد. به‌اعتقاد وی‌آنچه برای هنرمنداهمیت دارد این نیست که نظریه‌یی خاص را بیان‌کندیا اندیشه‌یی را بپرورد، مهم آنست که تأثیری کلی و واحد در خواننده باقی بگذارد. انشاءآثار ادبی درحکم‌بنایی‌است که معمار می‌سازد و درآن‌آنچه اهمیت‌دارد هماهنگی وتوازن است. به‌عنوان‌شاعر خود وی نسبت به‌آنچه در نظر وی اساس هنر محسوب می‌شد همواره وفاداری نشان می‌داد.وقتی درمقدمهٔ یك‌مجموعهٔ اشعارخویش در۱۸۳۱ می‌نوشت«موسیقی، وقتی با اندیشه‌یی خوشایند همراه شود شعرست» در واقع تا حد زیادی احساس خود را از تجربهٔ شاعرانهٔ خویش به‌بیان می‌آورد. در قصه‌نویسی نیز چیزیکه اورا به«قصهٔ کوتاه» علاقمند می‌داشت غیر از اقتضای وقت و حرفهٔ روزنامه‌نویسی مخصوصاً این نکته بودکه به‌اعتقاد وی «تأثیر کلی و واحد» در قصهٔ کوتاه بهتر تأمین می‌شود تادرقصه طولانی. دربارهٔ شعرهم وی معتقدبود اگر کوتاه باشد بهتر می‌تواند تأثیری‌راکه مطلوبست داشته باشد. درواقع هرچندبعضی منتقدان‌امریکائی و انگلیسی برای اشعار و قصه‌های او اهمیت چندانی قایل نیستند در باب اهمیت نقد او کمتر تردیدی اظهار کرده‌اند.

دربین شاعران و نویسندگانی‌که هدف نقد ادگارپو واقع شدند کسانی مثل لانگفلو، هاوثورن، وامرسون درادبیات امریکایی نفوذ وقبول‌فوق‌العاده‌یی‌داشتند. ناثانائیل هاوثورن (۱۸۶۴-۱۸۰۴)که یك مجموعهٔ داستانهای‌کوتاه او، به‌ادگارپو مجالی داد تا با نقد آن عقاید خود را دربارهٔ هنر داستان‌نویسی اظهار کند اثرش

مورد تحسین و قبول هنری وادزورث لانگفلو (۱۸۸۲-۱۸۰۷) واقع شد اما یک مجموعهٔ اشعار لانگفلو را ادگارپو نقدکرد و وی در طی نقد خویش لانگفلو را به‌تقلید و سرقات هم متهم داشت. معهذا برخلاف رالف‌امرسون (۱۸۸۲-۱۸۰۳) که در حق ادگارپو لحنی تحقیرآمیز به‌کاربرد، لانگفلو حملهٔ او را نادیده گرفت‌و یك‌جا هم به‌مناسبت بحث‌ازوی‌نثرش را قوی‌وشعرش‌رادارای جاذبه‌یی مخصوص خواندچنانکه‌شدت‌وخشونت‌نقدش رانیز به‌حساسیت فوق‌العادهٔ طبع‌منسوب کرد.[۱۴] لانگفلووامرسون‌باآنکه‌برخلاف پومنتقدحرفه‌یی‌نبودند به‌سبب تأثیری که درحیات ادبی‌عصرخویش داشته‌اند درنقد ادبی امریکاهم عنوان شایسته‌یی دارند. به‌علاوه، امرسون‌تقریباً همه‌جا مظهرونمایندهٔ ادب وروح امریکایی تلقی‌شده است ولانگفلو هم‌بررغم انتقادهای‌سختی که گه‌گاه از وی می‌کنند بازخواه منتقدانش بخواهند یا نخواهند در نزد اقوام جهان به‌منزلهٔ شاعر نمونهٔ امریکایی بشمار می‌آید.[۱۵]

امرسون شاعر و متفکری عارف مسلك و درعین‌حال رهبر ومعرف یك نوع‌نهضت فکری بود به‌نام «برترگرایی» (Transcendentalism) که تحت تأثیر فلسفهٔ کانت به‌وجود آمد و نفوذ کالریج، وردزورث، و کارلایل هم در نشر و رواج‌آن مبادی قابل ملاحظه بود. ویژگی عمدهٔ این مکتب هم آن بودکه جنبهٔ التقاطی داشت و عناصری از تعلیم نوافلاطونیان، آیین‌کنفوسیوس، با بعضی تعالیم از عرفان‌هندی، و تصوف اسلامی نیز در آن با حکمت کانت ـ که همان عنوان برترگرائی هم از یك اصطلاح فلسفی وی اخذ شده بود ـ به‌هم در می‌آمیخت و به هرحال از فلسفه و ادب آلمانی اوایل قرن نوزدهم زیاد گرانبار به‌نظر می‌آمد.[۱۶] اولین اثر عمدهٔ مروج امریکائی این‌فلسفه، به‌نام «طبیعت» (۱۸۳۶) معرف جنبه‌های فلسفی‌وعرفانی این‌تعلیم بود. درین مقاله که فکر«وحدت وجود» را تلقین می‌کرد، امرسون کوشیده بود نشان دهدکه طبیعت مثل شعریست رمزی که باید مفهوم آن را کشف کرد. در حقیقت‌طبیعت وسیله‌یی است برای‌نقل اندیشه، چرا که الفاظ نیزنشانه‌هایی‌بشمارند برای واقعیت‌های مربوط به‌آن، و شك نیست که واقعیت جزئی هم خود رمز و نشانه‌یی از واقعیت‌های روحانی است و بدینگونه طبیعت چیزی نیست جز رمز و نمودی از روح. این یك تعلیم فلسفی بودکه از لحاظ تفسیر واقعیت، آن راچیزی

جز یك نوع پندار گرائی (Idealism) نمی‌توان خواند. اما آنچه در زمینهٔ‌نقدادبی ازین تعلیم ــ که در مقالات واشعار نویسنده بعد از آن مکرر به‌بیان درآمد ــ استفاده می‌شد لزوم‌گرایش به‌سادگی بیان بود. برای امرسون ویژگی سبك درست‌آن بود که هرقدر ممکن است به‌طبیعت نزدیك بماند چرا که طرز بیان هرقدر بـه‌طبیعت نزدیك باشد بیشتر معرف خود انسان خواهد بود. ظاهراً همین نکته بود کـه وی را واداشت تا در یك سخنرانی راجع به‌اوصاف و احوال «دانشمند امـریکائـی» (American Scholar) اصرار کند که در پرورش دانشمند طبیعت، کتاب، و تاریخ همگی‌می‌بایست تابع جنبهٔ انسانی‌وی‌باشد. این اندیشه درعین‌حال ذهن اورا به‌این نکته‌سوق داد که «دین» نیزامریست که فقط مبتنی برقدرت و اختیار وجدان انسانی است فرمانی نیست که از «خارج» بیاید بلکه چیزیست که در درون آدمـی نشأت می‌گیرد. بدینگونه اینجا نیز، صدای کانت وانعکاس آنچه وی به‌عنوان «امرصریح غیر مشروط» مبنای وجدان و اخلاق می‌شمرد درلحن کلام امرسون جلوه دارد. در مقاله‌یی راجع به«شاعر» که در دومین مجموعـهٔ مقالات او انتشار یافت (۱۸۴۴)، این ذوق درون‌نگری امرسون تأثیر خود را در طـرز تلقی او از شعر نیـز آشکار کرد. امرسون در این مقاله نشان داد کـه در شعر چیزی کـه اهمیت دارد بینش و حکمت شاعرست نه ملاحظات فنی، چرا که «نه‌وزن بلکه سازندهٔ وزن است کـه شعر را به‌وجود می‌آورد». در بین سایر آثار که در عین حال ذوق نقادی امرسون را ارائه می‌کند می‌توان یك مجموعهٔ مقالاتش را تحت عنوان «مـردان نمودگار» (Representative men) (۱۸۵۰) ذکر کرد. درین مجموعه، امرسون چند تن از نام‌آوران تاریخ را که در نظر وی نمودگار انسانیت به‌شمار بودند بررسی کرده بود: افلاطون حکیم یـونان، سوئد نبرگ‌عارف سوئدی، مـونتنی شکاك و متفکر فرانسوی، شیکسپیر شاعر انگلیسی، ناپلئون جهانجوی فرانسوی، و گوته نویسندهٔ آلمانی. همهٔ اینها نیز جزناپلئون حالتی از عزلت‌جویی وگرایش به‌تأملات درونی نشانی می‌دادند و امرسون در این اثر نفوذ بارزی را که تامس کارلایـل و کتاب «قهرمان و قهرمان‌پرستی» او در وی داشت نشان داده بود. البته طـرز تلقی وی از مردان «نمودگار» با آنچه کارلایل دربارهٔ قهرمانان می‌گفت تفاوت داشت زیرا در نظر کارلایل قهرمان در هرجامعه و در هرزمان که باشد راه خـود را باز می‌کند و

پیش می‌رود درصورتیکه نزد امرسون مردان نمودگار فقط فرآوردهٔ جماعت‌وجامعه خویشند. در هرحال کتاب امرسون، که از تأثیر کارلایل خالی نبود بـه جهت این اختلاف‌نظروهمچنین به‌سبب علاقه‌یی که نسبت به‌افلاطون نشان می‌داد ومخصوصاً به‌سبب آنکه نسبت به‌گوته زیاده شور وشوقی اظهار نمی‌کرد چندان مـورد پسند کارلایل واقع نشد اما چون معرف گرایشهای فکری و انعکاس رؤیاهـای فلسفی امرسون به‌شمار می‌آمد در حوزهٔ نفوذ او انتشار و رواج فـوق‌العاده‌یی یافت. در واقع امرسون نه فقط این قهرمانان انسانیت را گه گاه عرضهٔ انتقاد کـرد بلکه در عین‌حال احوال وآراء آنها را آئینه‌یی ساخت تا چهرهٔ واقعی ذوق و اندیشهٔ خود را در آنها منعکس کند. در حقیقت مونتنی سیر فکر خود اورا درسلوك از ظواهر ناپایداربه‌معقولات ثابت نشان می‌داد، وافلاطون شوق وعلاقهٔ او را به‌دنیای‌وحدت عرضه می‌کرد. البته اجتماع این«مردان نمودگار» را در یك اثر فقط نـوعی فلسفهٔ التقاطی (Eclecticism) ممکن می‌کرد، و این عنوانی است که فلسفهٔ امـرسون را به‌بهترین وجه توصیف می‌کند: فلسفه‌یی التقاطی کـه در عین‌حال آرمان‌جـویی، خوش‌بینی، و اعتماد بنفس را تعلیم می‌کرد.

اما این درست چیزی بود که ناثانایل هاوثـورن، از روی غـریزه، با آن مخالفت داشت و در حقیقت برخلاف تعلیم امرسون که نزد وی شر وجود نداشت و انسان بالطبع گرایش به‌خیر نشان می‌داد، بدبینی تیره و ناخرسندی آشکار معرف طـرز تفکرها وثورن بود.[۱۷] هاوثورن اولین‌نویسندهٔ امریکایی بود که داستان‌روانشناسی (Psychological Novel) نوشت وباهنری جیمس از جمله ژرف‌بین‌ترین‌توصیف‌کنندگان احوال روانی در ادبیات امریکا بشمارست. مجموعهٔ قصه‌هایی کـه مایه شهرت او شد داستانهای دوباره گفته (۱۸۳۷) نام داشت و عنوانش ظاهـراً از یك عبارت شیکسپیر اخذ شده بود.[۱۸] اما قصه‌های وی درواقع تازه بود وکمتر ازخود زندگی اصالت و تازگی نداشت. رواج و قبولی هم که نصیب این مجموعه‌گشت فوق‌العاده بود چنانکه لانگفلو آن را تحسین فوق‌العاده کرد و ادگارپـو هـم آن را ـ هرچند نه بقدر لانگفلو ـ درخور تحسین یافت. مجموعهٔ دیگرش به‌نام خزه‌های یك خانهٔ اربابی‌کهنه (۱۸۴۶) که مخصوصاً واقع‌بینی با ظرافت درآن به‌هم‌آمیخته

بود مورد ستایش هرمان ملویل (۱۸۹۱-۱۸۱۹) نویسندهٔ معروف و آفرینندهٔ داستان «موبی‌دیك» گشت چنانکه وی آن را همچون نشانه‌یی از قدرت حیاتی ادبیات امریکا تلقی کرد. البته اثری که مخصوصاً شهرت و آوازهٔ او را به‌اوج رسانید داستانی بود به‌نام حرف سرخ (The Scarlet Letter=) که شهرت آن با مسافرتهای نویسنده و با انتشار تعدادی دیگر از آثاروی مقارن گشت. بدون شك دنیای قصه‌های هاوثورن مثل دنیای قصه‌های داستایوسکی آکنده بوداز تضاد بین جنایت و تقدس اما قدرت او نیز مثل داستایوسکی مخصوصاً در بی‌نقاب کردن روح انسان بود، و بررسی در ژرفناهای آن. از همان قصهٔ «خزه‌ها» این قدرت ومهارت وی محسوس بود و ملویل حق داشت که در دنبال مطالعهٔ آن نوشت «دوستان من، قبول بفرمائید که در کرانه‌های اوهایو مردانی دارند به‌وجود می‌آیند که به‌هیچوجه از شیکسپیر کمتر نیستند. روزی خواهد آمد که شما بگوئید: حالا دیگر چه کسی کتاب‌تازه‌یی را که یك انگلیسی نوشته باشد خواهد خواند؟»

البته در بین این «مردان» تازه بعدها نام خود ملویل بیش از هاوثورن مورد توجه‌و تجلیل واقع شد. اما از یك شاعر و ادیب این زمان که مخصوصاً بطور غیرمستقیم در تحول نقد ادبی امریکا تأثیری انکارناپذیر داشت نیزباید در این ردیف نام‌برد: لانگفلو. در حقیقت لانگفلو، با آنکه امروز دیگرشعرش چندان مورد توجه‌وعلاقهٔ منتقدان نیست در عصرخویش شاعرملی امریکا و به‌هرحال یك مظهر شعرامریکایی در اروپا تلقی می‌شد. معهذا خود او ادبیات امریکائی را جریان تازه‌یی که به‌حکم ضرورت از ادبیات اروپایی ـمخصوصاً انگلیسی‌ـ جدا باشد تلقی نمی‌کرد. در باب مسألهٔ «ادبیات ملی» امریکا در ۱۸۴۹ به‌مناسبت خاطرنشان می‌کرد که ادبیات ما فقط به‌این‌معنی‌ودراین‌حدمی‌تواند ملی‌باشد که اشخاص داستانها وشیوهٔ تفکرشان با آنچه در نزد اقوام دیگر هست تفاوت کند. از جهات دیگر امریکا می‌بایست ادبیات انگلیسی را همچنان دنبال کند و با آن، مرتبط بماند. مسافرتهایی هم که در اروپا کرد و آشنایی او با ادبیات و زبانهای اروپایی اثر او را وسیله‌یی کرد تا امریکا را با دنیای ماوراء بحار بهتر مربوط کند. استادی دانشگاه هاروارد هم که او را به‌تعلیم و تحقیق و ترجمهٔ ادبیات اروپایی واداشت تعلیم و تفکر او را با

فراخنای دنیای نقد مرتبط کرد. معهذا کسی که در دانشگاه هاروارد، کار او را در تعلیم ادبیات اروپائی دنبال کرد بیش از او در امر نقادی توانست شهرت بیابد: جیمس راسل لاول. درست است که لاول (۱۸۹۱-۱۸۱۹) هم شاعربود اما ازحیث شاعری حتی بپایه لانگفلو هم نمی‌رسید. فقط در نقد بود که بیشتر از وی اعتبار یافت و از جمله آثار انتقادی مشهور او منظومه‌یی بود به‌نام داستانی برای نقادان (A Fable for Critics) که نام او رابه‌عنوان‌منتقد مشهور کرد. این منظومه هم‌البته از لحاظ سبك و مخصوصاً از لحاظ قالب داستانی چندان تازگی نداشت ولیکن روی هم رفته بهترین طنزنامهٔ انتقادی بود که در ادبیات امریکا به وجود آمد.[۱۹] داستان، مضمونش اینست که فبوس یا آپولو خدای یونانی که پروردگار خورشیدو هنرست در بیشه‌یی از درختان غار (laurel - tree) است به‌یاد دافنه می‌افتد که یك حوری جنگلی (Nymph) بود و وقتی وی او را تعقیب کرد برای آنکه از دست تعقیب فبوس خلاص‌شود خود را به‌شکل درخت غار در آورد. فبوس برای آنکه خاطرهٔ محبوبه را بهتر به‌خاطر آورد فرمان می‌دهد تا کسی برود و یك دسته گل سوسن برای وی بیاورد از آنکه دافنه عادت داشت موهای خویش را با این گل بیاراید. منتقدی که ستایشگر اوست می‌رود تافرمان پروردگار هنررا به‌جای آورداما در مدت غیبت او یکدسته ازنویسندگان امریکایی به‌پیشگاه فبوس می‌آیند که آمدن آنهافرصتی می‌دهدتا معایب ومحاسن کارشان بالحنی طنز آمیز،ولطیف به بیان آید. سرانجام منتقد باز می‌آید اما به‌جای دسته‌گل، بوته خار می‌آورد وبدینگونه‌گولی و حماقت خود را نشان می‌دهد. صحبت نویسندگان و آنچه منتقد در باب آنهابیان می‌کند نیز مایهٔ ملال خدای هنرمی‌شود وسرانجام وی از آن روزگاران خوش یاد می‌کند که منتقدان اصلاً وجود نداشتند. بعد، پروردگارخورشید وهنر، دستکش، عصاوکلاه خود را برمی‌دارد وآهنگ‌رفتن‌می‌کند. آنچه به‌این‌منظومه لطف خاص می‌بخشد قالب ساده و بی‌تکلف و لحن شاد و طنز آمیز آنست. لاول درطی‌منظومه پاره‌یی قضاوتهای طنز آمیز که گاه نیز زیاده‌تندست اما هرگز گزنده نیست در باره نویسندگان اظهار می‌کند که بعضی از آنها زبانزد شده است. از آنجمله در باب امرسون می‌گوید که «کلهٔ یونانی را بردوش یك یانکی واقعی نهاده‌اند» وراجع‌به‌برایانت‌می‌نویسد«به‌یك کوه‌یخ (Iceberg)صاف وخاموش» می‌ماند، وحتی‌به‌خودش

هم‌ابقا نمی‌کند، و خویشتن را نیز درحالی‌نشان‌می‌دهد که می‌خواهد از کوه‌پارناس (Parnassus) بالا برود و یك بار سنگین هم از عقاید ادبی (Isms) بردوش گرفته است که مانع پیش‌رفتن اوست و البته نمی‌تواند از کوه بالا برود چرا که هنوز فرق بین آواز خواندن (Singing) و موعظه کردن (Preaching) را نمی‌داند. در واقع با این منظومه، لاول قریحهٔ نقادی خود رانشان داد وهرچند در نقادی هم‌مثل شاعری چندان توفیق درخشانی نیافت لیکن درین کار از سلف خود لانگفلو بیشتر موفق بود. آثار انتقادی او که بیشتر به‌صورت سخن‌رانی‌ها و مقالات مندرج در جراید و مجلات بود، شامل چندین مجلدست. نقد وی البته نه‌فقط دید تاریخی و وسعت تحقیق و اطلاعات او را می‌رساند بلکه در عین‌حال حاکی از دقت او در ارزیابی آثار نیز هست. با اینهمه به‌سبب توجه زیاد به‌ادبیات گذشته، و اجتناب‌از درگیری با مسایل جاری‌نقد وی غالباً کهنه و بیروح به‌نظر می‌رسد و به قول بعضی نقادان بوی کتابخانه‌یی را می‌دهد که هوای آزاد در آن راه ندارد.[۲۰]

نقد لاول در واقع راه میانه‌یی بود بین نقد تعهد گریز ادگارالن‌پو، و نوعی نقد تعهدگرای که امرسون توصیه می‌کرد و هدف آن نیل به اوج اخلاق و وحدت انسانی بود. اما بیرون از حوزهٔ دانشگاه و کلیسا که نقد لاول و نقد امرسون‌با آنها پیوند داشت نقدی که در جراید ومجلات عرضه می‌شد درین زمان دو منتقد نام‌آور را بلندآوازه ساخت ـ ویپل، واستدمن ـ که هرچند یکی عضو بانك و آندیگر دلال «وال‌استریت» بود، اما تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ادبیات عصر برجای نهادند. ادموند استدمن (۱۹۰۸-۱۸۳۳) در مقابل این سؤال که نقد چیست جوابش این بود که «نقد عبارتست از هنری که ...معلوم می‌کند هراثر ادبی تا چه حد با آنچه «درست» (Right) است انطباق دارد»[۲۱] در کتاب طبیعت و عناصر شاعری (۱۸۹۲) بین فکر تعهد گریزی پو و اندیشهٔ تعهد گرایی رایج در نزد اکثر صاحبنظران‌عصر تلفیقی به‌وجود آورد و مدعی شد که شعر عبارتست از آفریدن زیبایی خالص‌چرا که پای‌بندی آن به‌ملاحظات اخلاقی ممکن است این زیان را به‌تقوی و فضیلت وارد آورد که آن را نفرت‌انگیز جلوه دهد. اما خود او میزانی که برای ارزیابی آثار و شناخت آنچه در اثر ادبی «درست» تلقی می‌شود به‌کار می‌برد یا توصیه

می‌کرد عبارت بود از رعایت وحدت‌وتعادل‌بین مفاهیم«حقیقت، زیبایی، و اخلاق» و این میزانی بودکه در عین‌حال معرف روح سازشکارانـهٔ یـك دلال وال‌استریت می‌توانست باشد. در حقیقت وی درین طرز تفکر تا حد زیادی با امرسون شباهت داشت اما نه‌فقط در علاقه به«زیبائی خالص» نسبت به‌طرز تفکر ادگارپـو گرایش نشان داده بود بلکه یك ویژگی دیگر هم در نقد او بودکه یادآور نقد ادگارپو ـ که استدمن به‌آثارش علاقه‌یی‌داشت ـ می‌توانست باشد: نفرت ازتعلیم‌گرایی-Didacti) (cism-. اما ادوین پرسی‌ویپل (۱۸۸۶-۱۸۱۹) کـه در نقادی همچون ادگارپـو و جیمس‌لاول تلقی می‌شد سالها درشهر بوستون به‌نشر مقالات و ایراد سخنرانی‌هایی درباب مسایل ادبی پرداخت. مجموعهٔ مقالات او شامل چندین مجلد می‌شد و تأثیر این مقالات چندان بودکه بعضی نویسندگان عصر وی را «از قابل‌ترین نویسندگان مقالات انتقادی» تلقی کردند.[۲۲] مثل کالریج شاعر انگلیسی کـه وی درباب نقد او بررسی جالبی‌هم انجام داد، ویپل نیز معتقد بودکه منتقد برای ارزیابی آثار ادبـی می‌بایست خود را در جای نویسندگان آنها قرار دهد و عوامل ومحرکات آنها را به‌درستی درك کند. ازین رونقد بسیاری از منتقدان را که درواقع جزبه‌وجود خود توجه ندارند و ذوق و پسند خود را ملاك و ضابطهٔ ذوق و زیبایی تلقی می‌کنند در خور انتقاد می‌یافت. یك ویژگی قابل تحسین در نقد کالریج به‌اعتقاد وی این نکته بود که او نقد را به‌جای آنکه به‌بـررسی و نظارت در آثار ادبی بپردازد به‌تفسیر و تعبیر آنها رهبری کرد.

البته نقد امثال ویپل‌واستدمن، با آنکه درمحیط فکر و ادب امریکایی تأثیر قـابل ملاحظه‌یی داشت درواقع معرف افکار وعقاید جاری ورایج بود آنچه نغمهٔ تازه‌یی را درنقد این روزگاران سرداد تعلیم والت‌ویتمن بودکه غیر از جنبهٔ شاعـری به‌عنوان منتقد نیزدرادبیات امریکا نقش جالب و تازه‌یی داشت. والت ویتمن-۱۸۱۹) ۱۸۹۲) راپیغامبر دموکراسی امریکا خوانده‌اند ودر حقیقت اگر درسراسر ادبیات گذشتهٔ امریکا یك شاعر نامدار توانسته باشد درعین آنکه امریکایی باقی می‌ماندبا تمام خلق دنیا صحبت‌کندکسی جز همین والت‌ویتمن نیست. مجموعهٔ اشعار اوبنام برگهای علف که اولین بار در ۱۸۵۵ نشر یافت علاقه و ستایش امرسون را به‌شدت

برانگیخت اما منتقدان غالباً آن را شایستهٔ نکوهش یافتند و یك نویسندهٔ معروف عصر که شاعر نسخه‌یی از آن را برای وی‌فرستاده بود آنرا به‌آتش افکند. چاپهای بعد، که هردفعه اشعار دیگر و تازه‌تری را نیز متضمن بود، از کتاب نشر شد اما همچنان غالباً با مخالفت و نفرت اکثریت منتقدان مواجه ماند و طرز تلقی شاعر از مسایل جنسی مخصوصاً آن را درنظر طرفداران عفت و اخلاق فوق‌العاده‌منفور کرد چنانکه ده‌سال بعد از نشر اولین چاپ کتاب نیز،شاعر را به‌سبب آنکه‌گویندهٔ چنان اشعاریست از یك‌کار اداری بر کنار کردند. این اولین چاپ کتاب که به‌خرج خود شاعر منتشر شد مقدمه‌یی‌هم داشت که آن را درچاپهای بعد حذف کرد و فقط درپایان عمر، با بعضی دستکاریها آن را دوباره ضمن مجموعه آثار منثورخویش نشر نمود. این‌مقدمه البته به‌سبب اشتمال برملاحظات انتقادی از لحاظ تاریخ نقد ادبی جالب است وحتی‌بعضی محققان آن را از حیث اهمیت، تازگی، و قدرت بیان باپقدمه‌یی که ویکتور هوگوشاعرفرانسوی برنمایشنامهٔ معروف کرامول‌نوشت قابل مقایسه شمرده‌اند.[۲۳] اما آنچه ویتمن را به‌عنوان پیغمبر دموکراسی‌زبانزد کرد گذشته ازمقدمه وپاره‌یی اشعار برگهای علف یك اثر منثور اوبود به‌نام «چشم‌انداز-های دموکراسی» (Democratic Vistas) که وی درطی آن کوشید نشان دهد دموکراسی امریکا به‌ادبیات تازه‌یی نیاز داردکه با عصر تازه، و وضع نژادی، و حکومت امریکا مناسب باشد. البته شعر والت‌ویتمن مثل وجود خود او معجونی متناقض و درهم بود ازعلائق بهیمی وانسانی، عقاید مسیحی وشرك‌آمیز، گرایش-های فردی و اجتماعی و تمایلات عرفانی و شهوتناك. به‌یك تعبیر می‌توان گفت او یك نوع ژان‌ژاك روسوی امریکایی بود که احساسات و ادراکات خود را به‌شعر ترجمه می‌کرد. درواقع گرایش به‌نوعی روشنی درونی، ومخصوصاً علاقهٔ پرستش آمیز نسبت به‌طبیعت، وهمچنین‌استغراق در رؤیاهای شاعرانه و درعین‌حال‌شهوانی او را به‌ژان‌ژاك روسو که مثل خود اودموکراسی‌راهمچون‌یك هدیه ناشی از«پیمان اجتماعی» (Contrat social) انسانها می‌نگریست نزدیك می‌کرد. چنانکه وی نیز مثل روسو از تربیت و تعلیم منظم مدرسه‌یی محروم بود و فقط با سعی و مجاهدهٔ شخصی توانسته بود ازدانش ومعرفت‌بهره‌یی به‌دست بیاورد. به‌علاوه، چون‌ویتمن ازمیان مردم برخاست وهم‌درمیان مردم‌زیست تاحدی طبیعی‌هم‌بود که به‌دموکراسی

علاقه واعتقاد تام‌پیدا کند وعجب نیست که سه‌سال بعد از نشر اولین چاپ‌مجموعهٔ شعرش هنری‌دیویدثارو (۱۸۶۲-۱۸۱۷) شاعرو نویسنده معروف که وی‌راملاقات کرد او را بزرگترین‌دموکراتی که وی درتمام عمر خویش دیده است خواند. طرفه آنست که این دموکرات‌گرایی‌هم به‌هیچوجه مانع نشدکه او درتمام عمر حالت استقلال‌جویی و فردگرایی خود را با سرسختی تمام حفظ کند و حتی رنجوری سالهای پایان عمرش نیز چیزی ازین سرسختی واستقلال وی نکاست. شعرویتمن نیز معرف این استقلال روحی بود و آنچه او را درین زمینه با امرسون نزدیک‌می‌کرد این بودکه او نیز مثل امرسون‌کار شاعر را نوعی پیغامبری تلقی می‌کرد. در واقع اولین نکته‌یی که توجه خوانندهٔ شرقی‌را در مطالعهٔ برگهای علف برمی‌انگیزد ذوق و احساس نوعی فلسفهٔ وحدت وجودی است‌در آن اشعار. بدون‌شك درقلمرو این‌وحدت‌وجودطبیعی‌نیز، هم‌ذوق‌فردگرایی‌می‌توانست‌مجال‌رشد بیابد هم‌تمایلات دموکراسی. به‌علاوه، فلسفهٔ «برترگرایی» یا لااقل شخص امرسون نیز ظاهراً در توسعه این نوع اندیشهٔ عرفانی ویتمن بی‌تأثیر نبوده است. درهرحال ایـن‌گرایش عـرفانی او را با تفکر شرقی پیوند می‌دهد و درعین‌حال بـا تمام جهانیان، تمام زحمتکشان و رنجبران جهان برادر می‌سازد. البته این علاقه به‌دموکراسی بـرای کسانی‌که درسالهای پیش و پس «جنگ انفصال» هرگونه اندیشه‌یی ازین قبیل را نوعی «رؤیای مدینهٔ فاضله» تلقی‌می‌کردند خطرناك تلقی می‌شد وبه‌همین سبب بود که ویتمن در دورهٔ حیات خویش به‌عنوان شاعر چندان مقبول نشد و مجموعـهٔ اشعارش‌که طی‌چندین چاپ اشعار تازه‌یی رانیز دربرمی‌گرفت سی‌سال طول‌کشید تا سرانجام توانست برای شاعر آن اندازه عایدی حاصل‌کندکه با آن برای پایان عمر خویش خانه‌یی بخرد. سبب این ناقبولی را منتقدان گه گاه متوجه خود شاعر می‌کنندکه فی‌المثل چون به‌همجنس‌بارگی منسوب شد نفرت و بیعلاقگی مردم را برضد خویش برانگیخت. اما درین‌باره جای تأمل هست و بیشك می‌بایست سبب این ناقبولی شاعر را در شعر وی-نه‌در خود وی- جستجو کرد.[۲۴] نه‌آیا وی بر-خلاف بسیاری از شاعران دیگر به‌جای آنکـه از عشق و زیبایی و درد و مرگ صحبت کند همه‌جا از صلح وبرادری و عدالت و انسانیت سخن می‌گفت که البته مطلوب طبع محافظه‌کاران عصر نبود؟ ازین گذشته آزادی و بیقیدی بارزی هم که

در مورد وزن و قالب نشان می‌داد ولحن خودستایانه‌یی که در بعضی اشعارش جلوه داشت امری بود که نمی‌توانست او را در نظر بسیاری از منتقدان مقبول نماید. اینهمه، خیلی بیش از عیب همجنس بارگی او را نزد رهبران ذوق عامه نامطبوع می‌کرد و البته با چنین احوالی بیدولتی و ناقبولی او نمی‌توانست خلاف انتظار باشد. طرفه آنست که حتی بررغم بی‌سامانیهای اخلاقی و سیاسی هم که در دنبال جنگهای انفصال در امریکا روی نمود و امیدها و پیشگوییهای وی را نقش برآب کرد، باز ویتمن در «چشم‌اندازها» اصرار داشت نشان دهد که دموکراسی مکتب تربیتی است که آدم‌های طراز اول می‌سازد.[۲۵]

جنبهٔ نقادی اثر ویتمن که تا مدتها بعد از وی چندان مورد اعتنا نبود، درین اواخر توجه عدهٔ زیادی از محققان را جلب کرده است و برخی از پژوهندگان اخیر او را در این زمینه حتی بر ادگارپو نیز ترجیح داده‌اند. حق آنست که وی هرچند با آثار ادبی یونانی و با کتاب مقدس آشنایی داشت، نسبت به‌آثار کسانی چون‌میلتون، جانسون وثاکری بی‌علاقه بود و درمورد نویسندگانی چون‌شیکسپیر، کالریج، گوته، کارلایل و دیکنس ستایش داشت اما در آنچه به‌ادبیات امریکایی معاصر وی مربوط می‌شد اطلاعاتش‌اندك و غالباً محدود بود به‌آنچه از روی‌اتفاق خوانده بود یا آنچه نسبت به‌نویسندگان آنها احساس علاقه داشت. معهذا در «نقد نظری» ملاحظاتش قابل ملاحظه بود و در واقع هرچند درین باب هم آراء او در طی زمان تا حدی معروض تعدیل و تبدیل گشت باز اساس آن عبارت بود از اینکه وی درهرحال طالب ادبیات تازه‌یی بود که ناشی ازاقتضای دموکراسی باشدوسبك وشیوه‌یی را توصیه می‌کرد که از «درون» برآید نه‌اینکه از «بیرون» برشاعرتحمیل شود. در «مقدمه» معروف برگهای علف خاطرنشان می‌کرد که ادبیات امریکا می‌بایست مستقل باشد و خود به تنهایی برای حوایج خویش‌کفایت کند. به‌علاوه می‌بایست بتواندمحیط، تاریخ، واختلاطنژادی راکه ویژگی‌میراث ملی امریکاست منعکس نماید. نه‌فقط مثل امرسون تأکید داشت که شاعر می‌بایست رهبری قوم را تعهد کند بلکه مثل «وردزورث» معتقد بود که شاعر می‌بایست در زندگی گذرنده و عادی روزانهٔ انسان‌آنچه را اصیل، باقی، وپایدار است ارائه کند. خود این مقدمه در بعضی موارد چیزی از روح و آهنگ شعر را تجسم می‌دهد و گاه با اشعاری

که دردیوان‌شاعرهست قرابت وشباهت بارزی‌دارد. درچشم‌اندازهای دموکراسی، در مقابل مسایل و دشواریهایی کـه امریکا در پیش دارد تأثیر قاطعی را کـه یك ادبیات ملی در تربیت تودهٔ مردم دارد نشان می‌دهد. ویتمن با آنکه نسبت به‌بعضی عناصر مکتب رمانتیك و همچنین نسبت به‌پاره‌یی ویژگیهای مکتب واقع‌گـرایـی مخالفت شدیددارد باهردو مکتب ازبعضی‌جهات جنبه‌های مشترك دارد[۲۶] که خوض در آنها از حوصلهٔ این مقام بیرونست. در هرحال آنچه به‌شعر وحتی به‌نقد ویتمن ویژگی‌بارزی می‌بخشد نوعی احساس یگانگی (uniqueness) است کـه در شاعر هست. وی خود را یك امریکایی و یك دموکرات می‌بیند و مجموع ایـن احوال از وی شاعری به‌وجود می‌آورد که قبل از وی نبوده است. چرا که به اعتقاد وی شاعران و نویسندگان کشورهای قدیم همگی بیش وکم با مفهوم طبقات و مراتب اجتماعی سروکار دارند. معهذا چون شعر وادب آیینه‌یی الهی (Divine Mirror) ازاحوال طبقات عامه‌است وی شاعران‌ونویسندگانی را که نسبت به‌دموکراسی‌نظر یا وضع مساعدی نداشته‌اند در خور نکوهش می‌یابد. از آنجمله بررغم اعجابـی که نسبت به‌شیکسپیر داردروح«فئودالی»اورا قابل‌سرزنش می‌بیند، دروالتراسکات روح ضد دموکراسی می‌یابد، وتنی‌سون را هم عاری از مفهوم دموکـراسی نشان می‌دهد. باآنکه دراواخرعمر، از وحدت وبرادری انسانها سخن می‌گوید،شیفتگی او نسبت به‌دموکراسی امریکا او را وا می‌داردکه علیرغم نابسامانی‌های نـومیدی انگیز بازآینده را ازآن امریکا بداند و ازآن دموکراسی. درست‌است که‌برخلاف پیشگویی اوآینده به‌امریکا تعلق نگرفت، امااوخود ـ بررغم ناقبولیها وبی‌اعتنایی‌هایی که در سرزمین محبوب خویش بروی تحمیل شدـ آینده را تا حـدی تسخیر کرد. چنانکه شاید بتوان گفت[۲۷] از تمام نویسندگان امریکایی شایـد مارك‌تواایـن بیش از همه در خارج ازامریکا محبوبیت دارد، و ادگارپو بیش ازهمه درکشورهای لاتینی مورد تحسین واقع شده است اما امروز هیچ شاعر امـریکا در ادبیات دنیا اعتباری بیشتر و وضعی استوارتر از والت‌ویتمن ندارد.

دوران زراندودپیروزی واقع‌گرایی (Triumph of Realism) که معرف فرهنگ امریکادر دورهٔبعد ازجنگ انفصال‌است یك‌نام درخشان دیگررا برسلسلهٔ نام‌هایی که

موجب شهرت امریکا در ادبیات جهانی شد درافزود: مارك تواین. اما در نقد ادبی نام‌درخشانی که بر ادبیات امریکایی این دوره غلبه داشت نام یك دوست‌شاعر و داستان‌نویس او بود: ویلیام‌هاولز. بدون شك دربین انبوه نویسندگان و شاعران ایندوره که فکر واقع‌گرائی (Realism) و نهضت رنگ محلی (Local - color-Movement) نیروی تحرك وتحول‌تازه‌یی‌به‌آن می‌دادنمی‌توان تمام جریان‌ادبیات را در خطوط چند سیمای محدود ترسیم کرد لیکن چون صحبت از نقد ادبی است ناچار باید به‌ذکر نام چندتن از نقادان اواخر قرن، که بعضی ازآنها در اوایل قرن حاضر نیز فعالیت خود را ادامه دادند، اکتفا کرد. تحرك و تحول تازه‌یی را که درین دوران مشهودست، از طرز تلقی جامعهٔ ادبی امریکا از مارك تواین (۱۸۳۵-۱۹۱۰)می‌توان دریافت. وی امروزاولین‌نویسندهٔ امریکایی که‌نمودگار-(representative) دنیای داخلی امریکاست بشمارمی‌آید.[۲۸] واین نکته معرف‌عمق نفوذاوست معهذا در همان سال وفاتش وقتی یك منتقد امریکایی در طی اثری انتقادی نام او را در ردیف امثال امرسون، و هاوثورن ذکر کرد چنان حیرت و غوغایی در محیط دانشگاهیان در گرفت که به‌قول «منکن» گویی زنی سراپا عریان از محوطهٔ وسیع دانشگاه عبور کرده باشد.[۲۹] با اینهمه، تأثیروجود این «زن‌سراپا عریان» در ادبیات جدید امریکایی به‌قدری بود که کلام ارنست همینگوی در حق وی‌یادآور گفتهٔ معروف یك نویسنده روس شد درباب گوگول. به‌موجب قول همینگوی:

«تمام ادبیات‌جدید امریکایی حاصل یك‌کتاب مارك‌تواین است: هاکل‌بری-فین... پیش از آن، چیزی وجود نداشت. بعد ازآن هم چیزی به‌آن خوبی به‌وجود نیامد.»[۳۰]

بدون شك تمام این ادبیات جدید امریکایی‌هم در آنچه به‌داستان نویسی رئالیست ارتباط دارد، درقسمت عمده‌یی ازدوران شکوفایی‌خویش، از نقد ویلیام-هاولز متأثر بود.

ویلیام دین‌هاولز (۱۹۲۰-۱۸۳۷) هم مثل دوست خویش مارك‌تواین فرزندسرزمین مغرب و فاقد تربیت و تهذیب منظم مدرسه‌یی بود لیکن مارك تواین با ظرافتها و خوش‌طبعی‌های خویش قلوب عامه را مسخر کرد ووی با شیوهٔ داستان‌نویسی‌خود

تمام واقعیت زندگی رابه‌تسخیر ادبیات درآورد. وی که ازاوایل‌حال به‌شدت‌تحت تأثیر سبك لو تولستوی بود فکر واقع‌گرایی را با شور و علاقهٔ بسیار تـرویج و توصیه‌کرد. درست است‌که امروز دیگر چندان آثار او را ـ که از نقد و داستان و یادداشت و گزارش سفر روی‌هم‌رفته بالغ‌برهشتاد مجلد می‌شود ـ نمی‌خوانندامّا تأثیر او در ادبیات امریکایی و درتوسعه و ترویج شیوهٔ واقع‌گرایی بسیار بـود. این واقع‌گرایی درنزد او منجربه‌نوعی‌آیین پرستش شده بود. این آیین راوی نه‌فقط درطی‌آثار ابداعی خویش دنبال‌کرد بلکه درآثارانتقادی خود نیزآن‌راترویج وتعلیم‌نمود. دربین اینگونه‌آثار انتقادی اوشاعران جدید ایتالیا (۱۸۸۷)، نقد وداستان (۱۸۹۱)، دوستان وآشنایان ادبی (۱۹۰۰)، زنان قهرمان در داستان (۱۹۰۱)، ادبیات وزندگی (۱۹۱۰)، و رساله‌یی به‌عنوان مارك تواین‌من (۱۹۱۰) درخور ذکـر به‌نظر می‌آید. نظریه‌یی که وی درطی این آثار راجع به‌داستان‌نویسی تبلیغ و تعلیم می‌کردغیراز دموکراسی‌امریکایی‌وپیشرفت علوم مادی، برمفهوم اخلاقی‌لوتولستوی، و برتعلیم تن در باب قاعدهٔ ترتب معلول برعلت مبتنی بود. واقع‌گرایـی در نظر وی عبارت بـود از موافقت تام با تجربه واز رعایت قاعدهٔ احتمال‌پذیری درآنچه مربوط می‌شدبه‌محرکات‌واسباب. به‌عبارت دیگرواقع‌گرایی عبارت‌می‌شد ازنوعی دموکراسی درقلمرو ذوق چنانکه وظیفهٔ واقع‌گرایی‌هم درقلمرو هنر عبارت ازین بودکه احساسات عمومی و مشترك افـراد عادی و معمولی را توجیه و تفسیرکند. این‌گرایش به‌افراد عادی و به‌زندگی‌واحساسات آنها سبب می‌شدکه هاولز به‌جای ادبیات گذشته به‌ادبیات معاصر توجه‌کند. درین‌باره حتی به‌صراحت خاطـرنشان می‌کردکه آثارگذشته مثل‌کسانی‌که آن‌آثاررا به‌وجود آورده‌اندمرده‌اند. به‌علاوه وی‌نیز مثل والت‌ویتمن‌ادبیات‌گذشته را غالباً بدان‌سبب‌که روح دموکراسی درآن جلوه نداشت محکوم می‌کرد. مفهوم «هنر برای هنر»هم درنظر وی دعویی بودکه در زندگی واقعی نمی‌توانست جایی داشته باشد. هاولز به‌طعنه می‌گفت‌که با این گونه دعاوی در واقع روح‌اشرافی‌که ازحوزه سیاست و اجتماع طرد شده است، سنگر و پناهگاه تازه‌یی در ادبیات برای خود می‌جوید. چون، آن ادعای برتری که سابق ازباب نژاد ونسب اظهارمی‌شد اکنون از باب ذوق ودریافت هنری‌اظهار می‌شود و درهرحال چیزی جز غرور و افادهٔ بیجا نیست. هنر واقعی به‌اعتقادهاولز

درحقیقت فقط تفسیر و تعبیر زندگی است وبه‌همین‌سبب برای ارزیابی آن نیزملاك و معیاری جز توافق با واقعیت زندگی وجود ندارد.

هاولز البته خود یك داستان‌نویس پرکار بود و اینکه درهمان دورهٔ فعالیت ادبی او یك داستان‌نویس دیگر ـ هنری جیمس که خود یك تن از دوستان وی بـود ـ نیز مثل او به‌نقد داستان شوق و علاقهٔ بسیار اظهار کرد نشان می‌دهد که درآن دوره‌نقد ادبی‌هم به‌پیروی از ذوق و سلیقهٔ عامه داستان‌نویسی را همچون مهمترین فعالیت ادبی درامریکا تلقی می‌کرده است.

درواقع درطی همین سالهای بین جنگ انفصال و جنگ جهانی اول بود که داستان‌نویسی‌درامریکا وسعت و تنوع فوق‌العاده یافت. ازجمله برت‌هارت-۱۹۰۱) ۱۸۳۹) باآنچه «رنگ محلی» خوانده‌می‌شدبه‌داستانهای خویش عمق یك طبیعت‌گرایی (Naturalism) واقعی داد، فرانسیس کرافورد (۱۹۰۹-۱۸۵۴) درقسمتی از داستانهای خویش گرایش به‌دنیای شرق نشان داد، استفن‌کرین (۱۹۰۰-۱۸۷۱) داستان زندگی مردم عادی‌کوچه و بازار را با اسلوب روائی ساده نوشت، فرانك نوریس (۱۹۰۲-۱۸۷۰) داستان‌راوسیله‌یی برای نزدیك‌شدن‌واقعی به‌مسایل‌زندگی کرد، اُهنری (۱۹۱۰-۱۸۶۲) درابداع قصه‌هایی‌که پایان آنها غالباً به‌کلی خلاف انتظارست قدرت و مهارتی جالب ارائه کرد، و جك‌لندن (۱۹۱۶-۱۸۷۶) در-داستانهای‌خویش سرّ «تنازع بقای» داروین، ومفهوم «مرد برتر» نیچه رابه‌شیوه‌یی بدیع پرورش داد. چنانکه خود هنری جیمس‌هم‌که بعد از سالها تحصیل‌ومسافرت دراروپاسرانجام درانگلستان رحل‌اقامت افکند وآنجا درآخرین سال حیات‌خویش به‌تابعیت بریتانیاهم درآمد، تجربه‌های تازه درباب داستان‌نویسی کرد.

این هنری جیمس (۱۹۱۶-۱۸۴۳) هم برادرکوچك ویلیام جمس (۱۹۱۰-۱۸۴۲) فیلسوف‌معروف امریکایی بود وبا آنکه درداستان‌نویسی قدرت وقریحهٔ‌کم‌نظیری ارائه کرد، تا این اواخر، هم درانگلستان که وطن ثانی او به‌شمار می‌آمد و هم در امریکا که وطن نخستین و زادگاه او بود از محبوبیت و شهرتی که سزای او بود محروم مانده بود. تربیت جهان وطنی، نفرت ازطرززندگی منفعت‌جویانه ومادی،

علاقه به‌دوستان اروپائی، وگرایش‌به‌تجرد وعزلت که تاحدی از بیماری ناشی‌می‌شد ازوی یك وجودمنزوی (isolé) ساخت که برای اوزندگی درهنرخلاصه می‌شد و تقریباً به‌همان نیزخاتمه می‌یافت. این‌آثار هنری، چنانکه دوست نویسنده ومنتقد اوهاولز خاطرنشان می‌کرد، هنری‌جمس را بیشتر یك تصویرپرداز نشان مـی‌داد. معهذا آنچه وی اززندگی‌امریکایی تصویرمی‌کردنزد نقادان مبنی بر «رنگ‌محلی» و برشناخت عمیق واقعی آن تلقی نمی‌شد و اینان به‌همین سبب مکرر او را هدف ملامت‌کردند. درانگلستان‌هم اسکاروایلد شیوهٔ نویسندگی او را پرتکلف می‌یافت واچ.جی.ولز آثار وی را به‌کلیسایی فوق‌العاده روشن اما به‌کلی خالی تشبیه می‌کرد. با اینهمه آنجا که وی‌احوال امریکائیان مسافروکسانی راکه از «دنیای‌جدید» به‌اروپا می‌آمدند تصویر می‌کرد غالباً کار وی موفق ومطبوع بود. خاصه که در توصیف‌آنها به‌عوامل روانی واخلاقی که‌آنها را به‌موجودهای دیگر، موجودهایی که دیگر نمی‌توانستند دربین یانکی‌ها زندگی‌کنند تبدیل می‌کرد، می‌پـرداخت و داستان را به‌قلمرو روانشناسی وارد می‌کرد. به‌علاوه ارزش داستانهای وی هرچه باشد ملاحظات انتقادی او درباب داستان‌نویسی مخصوصاً درخور توجه است.

بدون شك توجه هاولز و هنری‌جیمس به‌نقد داستان حاکی از اهمیت فوق‌العادهٔ داستان‌نویسی بود درادبیات این‌عصر، وطرفه‌آنکه حتی سیدنی‌لینیر(۱۸۴۲–۱۸۸۱) یك شاعر ایندوره‌هم‌که دست به‌نقادی زد غیر از آنچه درباب ارتباط بین شعر و موسیقی نوشت به‌مسایل مربوط به‌داستان‌نویسی واصول آن‌نیز علاقه نشان داد. اما هنری‌جیمس اگر درنقادی اهمیت بیشتر دارد مخصوصاً از آنروست کـه نقدهای وی نوآوریهایش را که در زمینهٔ داستان‌نویسی قابل ملاحظه است توجیه و تفسیر می‌کند.[۳۱] خود او درداستانهای‌خویش برای تعدادی از نویسندگان‌جوان مثل ادیث وارتن (۱۹۳۷–۲۸۶۲) ویلیام فاکنر (۱۹۶۲–۱۸۹۷)، ارنست همینگوی (۱۹۶۱–۱۸۹۹) سرمشقی تلقی شد معهذا استغراق اودرهنر و وسواسی‌که درمورد صورت و قالب داستان داشت، پاره‌یی دیگر از پیروان او را شاید تا سرحدقالب‌پرستی (Formaism) واندیشهٔ «هنربرای‌هنر» هم‌کشانیده است. هنری جیمس خود خیلی بیش ازهاولز با سنت‌های‌گذشته و با آنچه‌آرمان‌جویی (idealism) خوانده می‌شود پیوند داشت و لیکن آنچه دراثر او نفوذ واقعی داشت بـا مقتضیات فکر

واقع‌گرایی‌وروح‌علمی‌عصر بی‌ارتباط به‌نظر نمی‌رسید. وی‌رمزگرایی(Symbolism) هاوثورن، آرمانجوبی امرسون، و جهانوطنی‌لاول را درخویشتن جمع آورده بود و درباب این هرسه تن نیز مقالات انتقادی جالب نوشت. معهذا دربین آثار انتقادی او غیر از مقدمه‌هایی که بربعضی چاپهای اروپایی داستانهایش نوشت، یك رساله به‌نام «هنر داستان» درخورذکرست که معرف تفکر اودرباب داستان‌نویسی است. به‌اعتقاد جیمس داستان می‌بایست درعین‌حال هم‌تصویر (Picture) باشد و هم‌فکر (idea). به‌علاوه بیش ازآنکه مایهٔ خوشایندی‌گردد می‌باید زندگی‌را تصویرنماید. شیوهٔ نقد او در اواخر عمر چنانکه خانم وارثون خاطرنشان می‌کند تقریباً بیشتر مبتنی برجهات فنی شده‌بود.[۳۲] با اینهمه، مسألهٔ ارتباط بین زندگی و ادبیات بعداز هنری‌جیمس و ویلیام هاولز همچنان یك موضوع بحث عمدهٔ نقدادبی ماند و این رشته را باید در بررسی قرن بیستم دنبال کرد.

۱۴
پرتو نور درقلمرو ظلمت

نقدادبی، مادام که اصرار دارد تا هراثر برجسته یا هرنهضت نوخاسته را نیزازطریق سابقهٔ تاریخی و زمینهٔ قبلی آن توجیه کند تبیین این نکته را دشوار خواهد یافت که ادبیات روسیه چگونه‌توانست تقریباً همزمان با اروپای غربی درقرن نوزدهم وفقط بعداز یك قرن آشنایی با ادبیات اروپایی یك اوج رمانتیسم را درآثار پوشکین و یك‌قلهٔ رئالیسم را درآثارگوگول ارائه کند. در واقع بعضی منتقدان اخیر درتوجیه این «معجزه» براستعداد ونبوغ شاعران ونویسندگان این عصر تکیه دارند وبرخی دیگر وجود سنت‌های کهن شعر وقصهٔ عامیانه را درپیدایش و پرورش این‌استعداد و نبوغ قابل ملاحظه دانسته‌اند. این سنت‌های کهن در حقیقت شامل یك سلسله قصه‌های منظوم حماسی بودکه عامه آنها را داستان گذشته (Stariny) و منتقدان غالباً آنهارا داستان (Byline) خوانده‌اند، وازقرنها پیش همواره به‌وسیلهٔخنیاگران دوره‌گرد (Skomorokhi) نظم و انشاد میشد. این خنیاگران که در دوران قبل از ظهور خاندان رمانوف، در دربار ملوك طوایف روسیه که‌گاه تعداد آنها بالغ بر شصت‌فرمانروای محلی‌میشد،این‌گونه داستانهارامخصوصاً در اوکراین،نوگورود، و مسکو همه‌جا نقل و نشر می‌کردند داستانهاشان بررغم مخالفتی که‌کلیسا نسبت به‌آنها و نسبت به‌هرآنچه درنظرآن تفریح محض و لغو و باطل بود اظهارمی‌کرد درنزدعامه فوق‌العاده مقبول ومورد توجه بود. یك نکتهٔ جالب درباب این‌داستانها و قهرمانان‌آنها که به‌عنوان بهادر (= Bogatyr) توصیف می‌شدند شباهت پاره‌یی احوال این‌بهادران است‌باآنچه درحماسه‌های ایرانی درباب رستم ـ خاصه‌قصه‌های راجع به‌هفت‌خان و قصهٔ رستم وسهراب ـ آمده است. البته ارتباط دیرینهٔایرانیان بانواحی جنوب روسیه سابقه‌یی بسیار درازدارد واحتمال دارد پیوند این‌داستانهای

قوم روس با حماسه‌های ایرانی خیلی کهنه باشد اما آنچه بیشتر احتمال می‌رود آنست که پاره‌یی اقوام مسیحی قفقاز یا ترك این حکایات ایرانی را از خیلی قدیم وارد داستانهای عامیانهٔ روس کرده باشند. درهرحال، هرچند این نفوذ ایرانی معلوم نیست به‌چه نحوی درادبیات عامیانهٔ روس وارد شده باشد، روابط بین روس وایران، در دورهٔ اسلام درمآخذ ایرانی انعکاس بارزدارد واگرهم ریشهٔ بعضی ازین داستانهای عامیانه ایرانی است[1] مضمون آنها همواره زندگی واقعی و آرمان روسی را نشان می‌دهد وباآنکه از قرنهای دراز قبل از عهد رومانوف‌ها وجود داشت فقط درقرن هفدهم تا نوزدهم بودکه درجمع و تدوین آنها اهتمام شد. به‌علاوه، اشعارمذهبی نیز که از قدیم به‌وسیلهٔ کشیشان ارتدکس به‌وجود آمده بود و درطی آنها اساطیر دینی، و افسانه‌های انجیل و تورات و احوال قدیسان و زاهدان قدیم نقل می‌شد یك سنت روحانی و دینی را عرضه می‌کرد که زایران دوره‌گرد، وکسانی که می‌خواستند عامه را به‌توبه و ریاضت تشویق نمایند، آنها را در شهرها و ولایات غالباً به‌صورت دسته‌جمعی می‌خواندند والبته کلیسا نیز آنها را حمایت وتشویق می‌کرد. از اینها گذشته تصنیف‌های مربوط به‌اعیاد و جشنها، ترانه‌های مخصوص به‌آداب و رسوم جاری وهمچنین بازیها وتقلیدهای نمایشی که نیز به‌وسیلهٔ خنیاگران دوره‌گرد به‌اجرا درمی‌آمد قسمتی از مجموعهٔ این سنت‌های کهنه را دربر می‌گرفت و این سنت‌ها که قبل از تدوین شدن همچنان درافواه شایع و رایج بود، و درعین حال شامل ضرب‌المثلها وقصه‌های تجربه‌آموز وعبرت‌انگیز نیز می‌شد، ناچار درپیدایش و پرورش قریحهٔ شاعران و نویسندگان تأثیر قوی داشت.

البته آشنایی فرهنگ روسیه با شیوه‌های اروپایی که دراشعار پوشکین وداستانهای گوگول به‌اوج اعتلاء خویش رسید سابقهٔ طولانی ندارد وفقط از اوایل قرن هجدهم که پطر کبیر تزار روسیه (۱۷۲۵-۱۶۸۹) در دنبال مسافرتهایی که به‌اروپا کرد و زدوخوردهایی که با شارل دوازدهم پادشاه سوید انجام داد بالاخره توانست برروی روسیه «پنجره‌یی» به‌سوی اروپا بگشاید آغاز می‌شود. معهذا سعی دراینکه وجود سنت‌های کهن ادبیات عامیانه را به‌عنوان نوعی سابقهٔ اروپایی برای روسیه بشمارند البته مستلزم قبول این فرض است که روسیه از قدیم مع‌الواسطهٔ دنیای بیزانس با

سرچشمهٔ فرهنگ‌غربی- یونان باستانی- مربوط بوده باشد وتنها متعاقب استیلای تاتار یك چند ازین ارتباط با اروپا جدا مانده باشد و این ادعایی است‌که بعضی منتقدان درتوجیه استمرار فرهنگ روسیه به‌آن متمسك‌هم شده‌اند[۲] اما این فرض اثباتش از لحاظ تاریخی خالی از اشکال نیست چرا که قرنها قبل از عهد تاتار، از ولادیمیرمقدس‌شاهزادهٔ کی‌یف‌روسیه‌که در۹۸۸ دردنبال ازدواج با آنا دخترقیصر بیزانس به‌آیین مسیح گروید به‌عنوان خاقان یادکرده‌اند و این نکته نشان می‌دهد که در آن بحبوحهٔ قرون وسطی تا چه حد بین روسیه و اروپا تفاوت وجود داشته است[۳] و البته قراین دیگرنیز بسیارست‌که این رنگ آسیایی را درفرهنگ قدیم‌قوم روس نشان می‌دهد. اما این نیز محقق است‌که هرچند «پنجره» اروپا را پطرکبیر برروی روسیه گشود، ازمدتها قبل از وی نیز توجه به‌تقلید ازاروپا در دربار مسکو رواج یافته بود. ازجمله درسال ۱۶۲۹ درعهد تزار میخائیل فئودوروویچ بندبازی فرنگی وجود داشت‌که به‌تماشائیان یادمی‌داد چگونه می‌توان با بند وطناب رقصید وهرگونه حرکات‌مطبوع وموزون‌به‌جای‌آورد. درسنه ۱۶۷۰ در دربار تزارالکسیس جشنی برپا شد و آلمانها در آنجا به‌شیوهٔ اروپایی زدند و رقصیدند و هنرنمایی کردند. اینهمه نشان می‌دادکه دربار تزار به‌هرگونه هست می‌خواهد به‌دنیای اروپا راه پیدا کند و فقط دست پطر بودکه پنجره‌یی به‌این دنیا گشود. به‌علاوه مراودهٔ با دنیای شرق وتبادل سفیران وبازرگانان بین دربار مسکو بادربار میرزایان‌هرات، شروانشاهان، مغول‌هند، وامیران بخارا[۴] درخاطرخاقان‌روس‌که اکنون تزارخوانده می‌شد و خود را در واقع وارث قیصرهای قدیم قسطنطنیه می‌دید این اندیشه را تلقین می‌کردکه می‌بایست خودرا با اروپا، و با دولتهای مسیحی‌آن، بیشتر مربوط و منسوب‌کند.

اما پنجره‌یی‌که پطرکبیر گشود، مخصوصاً در دنبال مساعی یك جانشین لایق وی، کاترین دوم، نه‌فقط گرمای مطبوع رنسانس بلکه سپیدهٔ صبح «روشنگری» را نیز به‌درون دنیای سرد وتیرهٔ قلمرو تزارکشانید وادبیات روسیه دریك محیط کلاسیك اروپایی ولادت یافت. معهذا برای گشودن این «پنجره» پطر چنان زور و فشاری به‌کار بردکه آنچه می‌بایست چهارچوبهٔ این پنجره باشد -سنت‌های ملی- یك چند

به‌کلی زیروزبر شد. دوران پطر کبیر برای تاریخ و تمدن روسیه اهمیت بسیاردارد اما از لحاظ ادبی اهمیتش ذاتی نیست عرضی است. نه‌فقط به‌آن جهت کـه تأثیر آنچه درین دوره برای پیشرفت تمدن در روسیه انجام شد می‌بایست درنسل دیگر ظاهر شود بلکه مخصوصاً از آن لحاظ که درین دوره به‌اندازه‌یی‌همت‌ها به‌کارهای عملی مصروف بود که‌کسی‌فرصت برای‌توجه به‌شعر وهنر نداشت. حتی‌تفریح‌هم درین دوره تقریباً هدف و غایتی سودجویانه داشت چرا که پطر مردم را تقریباً به‌زور شلاق وادار می‌کرد تا درمجالس بال‌ماسکه (Bal Masqué) شرکت‌کنند، اما این‌کار را نه‌برای آن می‌کرد تا آنها را به‌تفریح تازه‌یی سوق دهد بلکه به‌جهت‌آن بود که تا آنها را به‌آداب و رسوم اروپایی آشنا سازد. چیزی که برای پطر اهمیت داشت‌فقط این بود که بنای حیات‌کشور راتازه‌کند وعقب‌افتادگی‌صنعتی،اقتصادی، و نظامی روسیه را جبران نماید. وی ضمن اقدامات دیگر چاپخانه‌هایی‌هم تأسیس کرد اما بیشتر آنچه درین چاپخانه‌ها طبع می‌شدکتابهای فنی یا مربوط به‌آداب‌و رسوم زندگی اروپایی بود. نه‌فقط درپیرامون وی زبان آلمانی یا هلندی بیشتر از روسی رایج‌بود بلکه در دنبال همین‌اظهار علاقهٔ وی‌به‌زبانهای‌اروپایی، زبان روسی نیز تدریجاً از لغات اروپایی پرگشت. بدینگونه، در دنبال شور و علاقه‌یی که پطر برای اروپایی‌کردن روسیه‌نشان‌می‌دادزبان‌تحولی یافت‌وفکر تاحدی‌ازمحدودیتهایی که‌کلیسا برآن وارد می‌کرد رهایی جست. ادبیات‌هم در دورهٔ وی وجود داشت اما نه‌ادبیاتی‌که معرف حیات مستقل و قدرت آفرینشی واقعی بـاشد بلکه ادبیاتی فرمایشی، تقلیدی، وعاری ازهرگونه اصالت. با اینهمه، در دورهٔ جانشینان بلافصل وی آنچه ادب ملی روسیه جدید را تصویر می‌کرد تا حد زیادی محصول مساعی پطر، در اروپایی‌کردن روسیه بود.

ازجمله لومونوسوف اولین‌شاعر ونویسندهٔ جدید روسیه‌که او را پدر ادبیات‌جدید روسیه می‌شمارند درهنگام وفات وی تقریباً چهارده‌ساله بود. میخائیل واسیلیه‌ویچ لومونوسوف (۱۷۶۵-۱۷۱۱) شاعر، منتقد، زبانشناس و عالم طبیعات بـود. در آکادمی علوم بـه‌تدریس طبیعیات اشتغال داشت و در چهل وچهار سالگی اولین دستورزبان روسی را به‌رشتهٔ تألیف‌کشید. درین‌کتاب ستایشی‌که وی از زبان روسی

کرد، در آن دوره که زبان‌های اروپایی در روسیه رواج فوق‌العاده داشت خدمت بزرگی به‌این‌زبان‌بود. ازجمله درطی‌توصیف‌لطف وقدرت‌زبان روسی‌لومونوسوف می‌نویسد که شارلکن امپراطور غالباً می‌گفت زبان اسپانیایی مناسب آنست که با آن انسان با خدا سخن گوید، فرانسوی برای آنکه انسان با دوستان و آلمانی برای آنکه با دشمنان سخن گوید و ایتالیایی‌هم زبانی است‌که انسان با آن باید با زنان صحبت بدارد. اما اگروی زبان روسی می‌دانست این راهم قطعاً برگفتهٔ خود می‌افزود که بااین زبان با تمام‌اینها می‌توان سخن‌گفت چرا که جلال و شکوه‌زبان اسپانیایی، روح و حیات زبان فرانسوی، قدرت و صلابت زبان آلمانی، و لطف و ظرافت زبان ایتالیایی را همه درآن جمع می‌یافت به‌علاوه قدرت ایجاز وجزالت بیانی‌را که ازویژگی‌های‌زبان‌یونانی‌ولاتینی‌است‌در آن‌مشاهده‌می کرد. لومونوسوف با این دفاع که از زبان روسی کرد وبا آنچه خود وی با مهارت و قدرت به‌این‌زبان نوشت تأثیری محسوس درتازه‌کردن زبان روسی کرد و بنیادی محکم برای‌ادبیات جدید روسیه نهاد. وی را با مالرب شاعر فرانسوی مقایسه کرده‌اند و او خود تا حدی تحت‌تأثیر بوالو شاعر و منتقدکلاسیك فرانسوی بود چنانکه مبادی واصول فن شعر او را درادب روسیه واردکرد ومثل او سه‌گونه سبك بیان را که شامل‌عالی، میانه، و عادی بود با انواع و فنونی‌که مناسب آنها بود منطبق نمود چنانکه طرز بیان کهنهٔ کلیسایی را که سلاونیك خوانده می‌شد فقط برای سبك عالی مناسب یافت و در شعر و ادب معمولی آن را کنار گذاشت.

بدینگونه لومونوسوف‌راهگشای شیوهٔ کلاسیك فرانسوی در ادبیات روسیهٔ جدید بود، و این شیوه بعد از وی مخصوصاً در دورهٔ فرمانروایی‌کاترین دوم (۱۷۲۹-۱۷۹۶) همچنان در روسیه دنبال شد وبه‌اوج کمال رسید. بدون شك، علاقهٔ خاصی که این ملکهٔ روسیه نسبت به‌ادب فرانسوی نشان می‌داد در رواج سبك کلاسیك فرانسوی در ادبیات این عصر یك محرك عمده بود. به‌علاوه فلسفهٔ «روشنگری» و افکار امثال مونتسکیو، ولتر، و دیدرو حتی در خود ملکه نیز تأثیری قابل ملاحظه برجای نهاد. معهذا اینکه خود وی، بررغم سعی بارزی‌که در آغاز حال در ترویج افکار امثال ولتر و مونتسکیو کرد چندی بعد به‌شدت با آنگونه افکار به‌مخالفت

برخاست، ظاهراً سببش آن بود که باقلب زنانهٔ خویش احساس قبل‌از وقوع طوفان سختی را کرده بود که درفرانسه ازتأثیر این‌گونه افکار برخاست و در اروپا می‌رفت تا عرش خدایان را نیز جاروب کند. درواقع به‌همین‌سبب بود که بررغم آنچه در «دستور»(Nakaz) کاترین‌راجع‌به«مساوات»آمده بود، احوال رعایا (Moujiks) درعصر او چنانکه قیام پوگاچف (۱۷۷۳-۱۷۷۱) نشان داد از هردوره سخت‌تر و فلاکت بارتر بودودرحالیکه رعایا وپیشه‌وران دهات را مثل‌گاو وخوك می‌فروختند یك تکمهٔ لباس پوتمکین- از مقربان و محارم محبوب ملکه -به‌تنهایی معادل تمام بودجهٔ یك‌کشور کوچك قیمت داشت.[۵] خودکاترین ذوق و قریحهٔ ادبی داشت و چون خویشتن را بهترین مربی و رهبر ملت می‌شمرد کوشید تا در آنچه می‌نویسد نیز قوم را رهبری کند. مجله‌یی‌تأسیس کرد (۱۷۶۹) به‌نام «ندکی»(همه‌چیز Vsikaïa) (Vsiatchina که مدیر واقعی‌آن خود وی بود اما درظاهر به‌نام یك منشی‌انتشار می‌یافت. مجله‌شامل‌مطالب انتقادی‌هم بود چنانکه ازیکسو جهالت وخرافات‌پرستی عامه را استهزاء می‌کرد وازسوی دیگر تقلیدهای فرنگی افراط‌کاران را به‌بادطعن می‌گرفت به‌علاوه نسبت به‌مسامحات دستگاههای اداری نیز گه‌گاه انتقاد می‌کرد. اما وقتی‌نیکلائی نووی‌کف (۱۸۱۸-۱۷۴۴) درمجلهٔ خویش انتقادهایی‌ازدستگاه‌های دولتی‌کردکاترین در مجلهٔ خود این انتقادها را فضولی‌خواند و بعدها نه‌فقط نووی‌کف رابه‌اتهام‌واهی به‌زندان‌افکند، بلکه یك‌همکاراوبه‌نام الکساندررادیشچف (۱۸۰۲-۱۷۴۹) را نیز به‌سبب‌نشر کتابی‌که وی آن را فتنه‌انگیز می‌خواند به‌مرگ محکوم‌کرد وبه‌سیبریه تبعید نمود.

با اینهمه، کسانی که می‌توانستند آنچه را «استبدادمنور» کاترین خوانده می‌شد تحسین کنند مورد حمایت ملکه واقع می‌شدند. از آنجمله باید نـام گاوریل‌رمانوویچ در ژاوین (۱۸۱۶-۱۷۴۳) را یاد کردکه ستایشگر ملکه بود، و به‌شعرو سبك لومونوسوف علاقهٔ بسیارمی‌ورزید. معهذا فقدان‌آشنایی‌کافی با رموز وفنون بیان، سبب می‌شدکه شعر او درنظر منتقدان چندان جالب نباشد و بعدها پوشکین معروف دربارهٔ او خاطرنشان‌کرد که انسان وقتی اثر او را می‌خواند انگار ترجمهٔ بدی از یك متن فوق‌العاده را در دست مطالعه دارد. روی‌هم رفته اسلوب‌درژاوین

را منتقدان غالباً چندان‌مطبوع نشمرده‌اند. مخصوصاً که درآن به‌قول ادیبان ماغث و سمین‌هم هست و بین اوج و فرود تفاوت سطح‌هم بسیارست و شاعر بساکه در اثنای بیانی پرطنطنه و با شکوه گه‌گاه الفاظ پست و معانی مبتذل می‌آورد چنانکه درطی قصیده‌یی که خطاب‌به‌ملکهٔ کاترین دارد اززن خویش که در موهای سرشوهر شپش می‌جوید یاد می‌کند. این نکته شعر او را که غالباً درآن نظر به‌تقلید شیوهٔ لومونوسوف دارد فاقدوحدت‌اسلوب نشان می‌دهد وگه‌گاه درخواننده این‌احساس را ایجاد می‌کندکه گوینده ذوق تهذیب یافته‌یی ندارد. معهذا درژاوین که مورد حمایت کاترین بود و درحالی‌که زندگی‌اداری خویش را از حرفهٔ ساده یك‌سرباز عادی شروع‌کرد به‌سناتوری و وزارت‌هم رسید به‌سبب قوت تخیل، ذوق طنز، و جمع بین واقع‌گرایی وبلندپروازی، شهرت و آوازهٔ بسیار یافت و بزرگترین‌شاعر روسیه درقرن هجدهم بشمار آمد.

دربین گویندگان دیگرکه در همین ادوار، نفوذ ادبیات فرانسوی‌را در ادب روسی‌ارائه می‌کنندنام‌ایوان‌آندره‌ئویچ کریلوف(۱۸۴۴-۱۷۶۸) به‌سبب‌داستانهای امثال (fable= Basnia) وی‌مشهورست‌که هرچندقسمت عمدهٔ آنهامأخوذازلافونتن یا تقلید ازاوست، بازاحوال وآداب جامعهٔ روسی را ارائه می‌کند وحتی دربعضی از آنها شاعر روشنفکران عصررا به‌خاطر تقلیدی‌که از هرچیز فرانسوی می‌کنند مورد طنز و استهزاء قرار می‌دهد. گویندهٔ دیگر که در همین ردیف ذکری از نام او ضرورت دارد نیکولائی میخائیلویچ‌کارامزین (۱۸۲۶-۱۷۶۶) مورخ، شاعر و نویسندهٔ حساس و رمانتیك‌مآب روسی است‌که یادآور شاتوبریان است و درواقع بیشتر تأثیر ونفوذ ژان‌ژاك‌روسو را نشان می‌دهد. معهذاآنچه درباب تاریخ‌دولت‌روس نوشت برخلاف اشعار غرب‌گرایانه‌اش حاکی از علاقه به‌گذشته‌های روس بود، چنانکه حتی بر پطرکبیر اعتراض می‌کردکه چرا روسیه را از راه دیرینهٔ اجدادی خویش منحرف‌کرد. شاعر و نویسندهٔ دیگری‌که درین‌دوره مخصوصاً نقش جالبی درانتقال به‌دوران رمانتیسم انجام داد، واسیلی‌آندریه‌ویچ ژوکوفسکی (۱۷۸۳-۱۸۵۲) بودکه مخصوصاً به‌سبب ترجمه‌هایی‌که از اشعار انگلیسی و آلمانی کرد راهگشای رمانتیسم شدو دربین‌آثار او چیزی‌که ذکرآن مخصوصاً درینجاضرورت دارد ترجمهٔ روسی داستان رستم و سهراب است‌که وی آن را از روی ترجمهٔ

معروف آلمانی فریدریش روکرت پرداخت‌وبا آنکه از متن دور افتاد یك ویژگی رمانتیسم را که گرایش به‌مضمونهای شرقی است در ادبیات رمانتیك روسیه ارائه کرد. اینجا از یك نویسنده و شاعر دیگر به‌نام الکساندر سرگیه‌ویچ گریبایدوف (۱۸۲۹-۱۷۹۵) که دیپلومات نیزبود بایدیادکرد. وی نه‌فقط درنمایشنامهٔ رمانتیك خویش موسوم به یکشب‌گرجستان با دنیای رمانتیك شرق‌ارتباط دارد بلکه درفرجام تراژیك زندگی خویش-که درطهران عهد فتحعلیشاه دریك بلوای عام کشته شد- نیز به‌نحوی با دنیای شرق مربوطست. شهرت وی مخصوصاً به‌خاطر یك کمدی معروف اوست به‌نام «بلای هوش» (Goré ot uma) که از حیث دقت در تصویر احوال جامعهٔ عصر اثری کم‌نظیر بشمار می‌آید.

در واقع ادبیات رمانتیك روسیه‌هم مثل ادبیات کلاسیك آن‌تا حد زیادی از ادبیات اروپایی-آلمانی، ایتالیایی، انگلیسی، و فرانسوی- متأثربود نهایت‌آنکه‌دراحوال پیشروان رمانتیسم‌روسیه لردبایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸) وادبیات انگلیسی[۶] مخصوصاً تأثیر بارزی داشت و بدینگونه روسیهٔ جدید درآغاز قرن نوزدهم نیز همچنان از پنجره‌یی که پطر کبیر به‌سوی‌اروپا گشودبه‌دنیای‌ادبیات وفرهنگ عصرمی‌نگریست. اما اروپایی‌شدن روسیه که پطر کبیر وکاترین دوم‌با شوق و علاقهٔ بسیار آن راهدف اصلی‌فعالیت خویش کرده بودند درطریق‌تحقق قطعی خویش مانع‌عمده‌یی که برسر راه داشت عبارت بود از نظام بردگی دربین رعایا وفطرت استبدادی دربین‌تزارها. به‌علاوه حالت تسلیم و انقیاد مخصوص به‌قوم روس که خود تا حدی مولود عادت قوم به‌بردگی دیرینه بود نیز از عواملی بودکه تحقق‌یافتن این مقصود را دشوار می‌کرد. این‌حالت تسلیم‌وانقیاد را بعضی منتقدان ازویژگی‌های قوم‌روس‌شمرده‌اند و حتی توسعهٔ نیهلیسم را درنزد آنها با گرایش به‌فنا (Nirvana) در نزد هندوان قابل مقایسه یافته‌اند. بدون شك حس همدردی وهمدلی نسبت به‌مصایب بشری در نزد قومی که از دیرباز به‌ضرب شلاق شکنجه (knout) عادت به‌تسلیم یافته بود طبیعی است واینکه دریك داستان نیکلایی‌گوگول منظره‌یی ازتبعیدشدگان تصویر می‌شود که‌درین راه بی‌بازگشت‌آکنده ازمصائب‌وآلام همه‌جا مردم با آنهاهمدردی می‌کنند، به‌آنهاتوشهٔ راه، هدایا ودلداریها می‌دهند ولیکن‌هیچگونه خشم‌ونارضایی

نسبت به‌این سرنوشت نشان نمی‌دهند معلوم می‌کند که این حالت تسلیم و انقیادتا چه حد درنزد قوم به‌نوعی طبیعت ثانوی تبدیل شده است و جزو طبع ونهاد قوم گشته.[۷] معهذا نظام‌بردگی که درعصر پطر وکاترین‌طبقهٔ روستائیان را درشماراحشام و مواشی ملاکان درآورده بود، برخلاف مشهور دربین قوم سابقهٔ زیاد نداشت و می‌گویند اولین بار یك تزار غاصب به‌نام بوریس‌گودونف برای آنکه نگذارد روستائیان از خاك روسیه به‌سرزمینهای دور و نزدیك هجرت گزینند در ۱۵۹۷ به‌موجب فرمانی‌آنها را به‌زمین ملاکان وابسته‌کرد وبعدها تزارها، چنان دست‌ملاکان را درنفوس و اموال آنها مطلق کردندکه رعایا حتی ازحق تظلم مستقیم به‌تزارهم محروم شدند. وقتی‌درسال ۱۸۵۷ به‌موجب تخمین آماری دربین ۶۱ ملیون نفوس روسیه نزدیك پنجاه ملیون آن از رعایای برده بودند پیداست‌که استبداد تزارها و جهالت عامه در توسعهٔ این نظام‌منفور تا چه اندازه می‌بایست از استعداد روحی‌قوم استفاده‌کرده باشد.

درحقیقت پطر وکاترین‌هم دراروپایی‌کردن روسیه نظرشان‌آن بودکه دولت خود را درردیف دولتهای بزرگ‌اروپایی درآورند ورنه عدالت وآزادی‌ومساوات را، در همان حداقل‌هم‌که دراروپای‌آن زمان وجود داشت، بهیچوجه حاضرنبودند به‌روسیه اعطاکنند. حتی اقدام‌کاترین‌درتشکیل‌هیئتی مرکب‌ازپانصدوشصت‌وچهار تن نمایندگان تمام طبقات مختلف روسیه به‌استثنای کشیشان و رعایای برده، جهت تهیه و تدوین قانونی عادلانه برای آن‌کشورکه درطی دوسال نزدیك دویست‌جلسهٔ بحث و مشورت‌هم تشکیل داد چنانکه ناظران اروپایی خاطرنشان می‌کردند یك اقدام تقلیدی و تبلیغاتی بی‌بنیاد بیش نبود و آن مجمع‌هم در نظرآگاهان عصر به‌یك مجلس تقلید وشوخی بیشترشباهت داشت. خودکاترین‌هم بررغم مقدمهٔ عوام‌پسندی‌که بر«دستور» (Nakaz) مربوط به‌این‌مجمع نوشت دردل هرگز قصداجراء و انشاء آنگونه اصلاحات را نداشت و شورش پوگاچف (۱۷۷۳-۱۷۷۱) فقط بهانه‌یی بودکه وی برای‌اظهار انصراف از آن‌مقاصد خود را بدان فریب داد. نوادهٔ او الکساندر اول (۱۸۲۵-۱۸۰۱) هم‌که بعد ازکشته‌شدن پدر خویش پاول اول (۱۸۰۱-۱۷۹۶) برمسندتزاری تکیه زدمثل‌کاترین یك چندتظاهری به‌اجرای‌بعضی اصلاحات و تمایلی به‌حمایت از آزادی ابرازکرد لیکن در پایان حمله ناپلئون به‌

روسیه ومخصوصاً تحت تأثیر عوامل استبدادی- از جمله تلقینات آراکچف وزیر جنگ خویش، و مترینخ صدراعظم اتریش- به‌سیاست خشن عهدکاترین بازگشت.

اما حالت تسلیم وانقیاد رایج دربین‌قوم روس،درعین حال‌نوعی بی‌تحرکی و تذبذب درآنها به‌وجودآورده بودکه قوم را به‌هنگام عمل از هرگونه اقدام‌قاطع بازمی‌داشت و این همان حالت است‌که ایوان الکساندروویچ گنچارف (۱۸۱۲-۱۸۹۱)داستان‌نویس معروف درسیمای‌یك‌قهرمان‌خویش به‌نام اوبلوموف oblomov تصویرکرده است. این اوبلوموف دلش می‌خواهد دست به‌اقدام و عمل بزند اما نوعی بیحسی و بیحالی او را ازهرکار بازمی‌دارد و وا می‌دارد تمام روز رابنشیند و دربارهٔ آنچه خواهدکرد خیالبافی‌کند، خصلت و سرشت اوبلوموف را منتقدان خصلت و سرشت قوم روس شناختند. دوبرولیوبوف (۱۸۶۱-۱۸۳۶ منتقد جوان نوشت‌که «در وجود هریك ازما چیزی از اوبلوموف هست» و منتقدی دیگر به‌نام پیسارف(۱۸۶۸-۱۸۴۰) خاطرنشان‌کردکه آیین‌اوبلوموف بیماریی است‌که طبیعت قوم اسلاو و زندگی‌جامعهٔ روسی آن را پرورش می‌دهد. در واقع چیزی‌ازبیحسی و بیحالی اوحتی درقهرمانان‌پرشور داستانهای‌تورگنیف-مثل اینسارف وبازارف- که درست وقتی اقدام و عمل آنها ضرورت قطعی دارد مثل اشباح به‌تاریکی‌هـای گور می‌گریزند-نیز هست و طرفه آنست‌که گنچارف خود نیز تورگنیف را متهم به‌انتحال بعضی نکات ازیك اثردیگرخویش به‌نام «رطه (obryv) هم‌کرده است. در هرحال این بیحالی اوبلوموف از اسبابی بود که حالت تسلیم و انقیاد را در قوم روس، در مقابله با استبداد تزار وتعصبات‌کلیسای ارتدکس، به‌صورت یك طبیعت ثانوی درآورد.

با اینهمه بررغم تمایلات ارتجاعی محافل نزدیك تزار، گرایش به‌فرهنگ اروپا به‌عنوان یك‌مسألهٔ مربوط به‌حیثیت ملی، همچنان در روسیه وحتی درمحافل‌وابسته به‌طبقات‌حاکمه توسعه یافت. تزارالکساندراول‌که به‌علت«تلون مزاج» بین‌تمایلات ارتجاعی و گرایش‌های مترقی نوسان داشت در دنبال اتحاد مقدس و کنگرهٔ وین (۱۸۱۵) تعدادی از صاحب منصبانش را با سپاه اشغالگر متحدین در فرانسه باقی گذاشت امادرهنگام‌بازگشت‌این «افسران»خویش‌که درفرانسه باافکارآزادیخواهانه

و با آثار روشنگران ضد استبداد آشنایی پیدا کرده بودند با توطئه‌های مخفی و دسته‌بندیهای آنها درداخل قشون مواجه‌گشت و تعدادی از اینها که باکمك‌سربازان خویش درصدد تغییر اوضاع برآمدند درماه دسامبر که مقارن وفات الکساندر اول و جلوس برادرش نیکلای اول بود برای برهم‌زدن اساس استبداد طرحی عجولانه ریختند که درنگرفت و این شورشگران ماه دسامبر (Decabrists) به‌امر نیکلای اول (۱۸۵۵-۱۸۲۵) با قساوت و خشونت تمام قلع و قمع شدند. اما بررغم تضییقات شدیدی که درپی این احوال نسبت به‌افکار آزادیخواهانه و نشر و توسعهٔ اینگونه تمایلات در دوران نیکلا اعمال می‌شد شور وهیجان آزادی‌طلبی در بین روشنفکران توسعه یافت وشکست دکابریست‌ها فقط نشان‌داد که جهت نیل به‌مقصود می‌بایست تشکیلات و تبلیغات قوی داشت و ازین روست که در داستانهای روسی غالباً دانشجویان آرمانپرست و پرتکاپوی جوان درحالی تصویر می‌شوند که شب تا صبح در بین دود سیگار و نشئهٔ مشروب به‌بحث و مجادله درمسایل مربوط به‌فلسفه وسیاست اشتغال دارند. تأثیر فلسفهٔ‌هگل، مخصوصاً تفسیرانقلابی وچپ‌گرای آن، ازعوامل عمده‌یی بود که مشوق جوانان به‌این‌گونه مباحث می‌شد امادرمقابل راه‌حل کسانی که درین ایام‌از ضرورت‌گرایش‌مطلق و بی‌قیدوبند به‌فرهنگ‌اروپایی دم می‌زدند تمایلات‌مذهبی و ملی اسلاوپرستان (Slovophiles) علاقه به‌حفظ سنت‌های قومی داشت. این دسته درعین‌آنکه طالب اصلاحات اداری و حتی‌هواخواه الغاء بردگی‌رعایا بودند می‌خواستند که هرگونه اصلاح درچهارچوبهٔ اقتضای‌روح و سرشت قوم‌اسلاو، و دورازفکر تقلید غربیان باشد. معهذا درپایان جنگهای کریمه (۱۸۵۶-۱۸۵۴) که حاصل آن ورشکستگی عظیم دستگاه استبداد را نشان داد و خود نیکلاهم دراثرتألم‌ازناکامی‌های ناشی ازآن وفات‌یافت (۱۸۵۵)، نه‌فقط کسانی که هواخواه غرب‌گرایی بودند، برشدت مبارزه با دستگاه استبداد افزودند بلکه اسلاوپرستان‌هم ازین‌شکستها به‌شدت‌ناراضی‌شدند وحتی یك تن‌از رهبران‌آندسته، به‌نام الکسیس‌خومیاکف (۱۸۶۰-۱۸۰۴) برای رهایی از عواقب و دشواریهای این ماجرا توصیه‌کرد که روسیه باید اصلاحات دروغین پطرکبیر را کنار بگذارد، به‌رسوم دیرینهٔ قوم اسلاو برگردد، بردگی را لغو و عدالت واقعی را اجرا کند. اما تضییقات تزاربراسلاوپرستان‌هم نمی‌توانست ابقاء کند و به‌همین سبب‌نشریات

آنها نیزدرین احوال مثل نشریات غرب گرایان توقیف و تعطیل شد. اما الغاء بردگی و اصلاح اداری که به‌وسیلهٔ تزار الکساندر دوم (۱۸۸۱-۱۸۵۵) انجام شد آن‌اندازه عمیق نبود که احوال واوضاع نامطلوب را به‌درستی سامان بخشد و به‌همین سبب اواخر سلطنت او باتشدید فعالیت نهیلیست‌ها و تروریست‌ها مقارن گشت. فرمانروایی الکساندرسوم(۱۸۹۴-۱۸۸۱) هم‌فقط سعی مستمری‌بود درنفی واسترداد آزادیهایی که الکساندر دوم اعطا کرده‌بود و حاصل آن‌هم افزودن نارضایی‌های عامه شد که کفارهٔ آن را پسر و جانشین وی نیکلای دوم (۱۹۱۷-۱۸۹۴) آخرین تزار روسیه پرداخت.

درتمام‌برخوردهایی که بین‌استبداد تزاروطبقات مخالف روی داد ادبیات،مخصوصاً داستان‌نویسی و نمایشنامه، نقش قابل ملاحظه‌یی درهدایت و توجیه افکار داشت. خاصه که‌داستان‌نویسی‌روس ازهمان آغاز پیدایش‌خویش‌به‌وسیلهٔ گوگول که‌نویسندهٔ مهمترین کمدی روس نیز بود، درمسیر واقع‌گرایی افتاد. با اینهمه ادبیات روسیه، درهیچ زمینه، به‌قدر داستان‌نویسی توفیق نیافت. درفاصلهٔ چهل‌سالی که پایان آن حدود ۱۸۸۰ بود داستان‌نویسان روس آثاری به‌وجود آوردند که درتمام‌اروپاهمچون شاهکار داستان‌نویسی تلقی شد. درست است که اهمیت داستان‌نویسی روس بیشتر به‌خاطر نیروی تصویر وژرف‌نگری دراحساسات انسانی است تابه‌سبب قدرت در ترکیب و مهارت درابداع[۸]، اما واقع‌گرایی خاصی که درین آثار هست آنها را به‌پایهٔ شاهکارهای واقعی‌می‌رساند. این ذوق‌واقع‌گرایی که یك‌ویژگی عمدهٔ‌داستان‌نویسی روس‌محسوب می‌شود حتی اگر آنگونه که بعضی منتقدان غیرروسی گفته‌اند فاقد ذوق و سبك‌هم باشد باز به‌خاطر آنکه داستان‌نویسان روس شیوهٔ واقع‌گرایی خود را درتوصیف احوال نفسانی نیزمثل تصویردنیای خارج باصراحت وصداقت به‌کار بسته‌اند، کار آنها در زمینهٔ داستان‌نویسی توفیقی قابل ملاحظه خواهد بود.[۹] درزمینهٔ نمایشنامه‌نویسی،هرچندنویسندگان روسیه‌شاهکارهایی‌چندبه‌وجود آورده‌اند اما این آثار البته به‌اندازهٔ داستان‌های نویسندگان روسی درادبیات اروپایی تأثیر برجای ننهاده‌است. معهذا، علاوه‌بربازرس‌اثرگوگول، وبلای هوش‌اثرگریبایدوف تعدادی ازآثار استروفسکی وچخوف را می‌توان‌درشمار آثار ارزندهٔ قرن‌نوزدهم

در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی تلقی کرد. الکساندر استروفسکی (۱۸۸۶-۱۸۳۳) هرچند درتصویر «تیپ» (types) های گونه‌گون قدرت خاصی نشان می‌دهد باز در ابداع آنچه عقده وگره (Plots) خوانده می‌شود مهارت چندانی ابراز نمی‌کند. معهذا در توصیف بازرگانان مسکو- دنیایی دربسته، عقب‌افتاده، وبیخبر که جز به‌پول به‌هیچ‌چیز دیگر نمی‌اندیشد- استروفسکی آداب و اخلاقی کاملا روسی را با زبان و بیانی ساده اما دلپسند عرضه می‌کند. اما آنتون‌چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰) که از داستان‌پردازی به‌نمایشنامه‌نویسی روی می‌آورد، در نمایشنامه‌هم مثل داستان به‌گرفتاریهای زندگی روزانه و فاجعه‌های مسخره‌آمیزی که درآنها هست توجه می‌کند. درقسمت عمدهٔ این آثار جنبش وزندگی زیادی به‌چشم نمی‌خورد، واشخاص واقعه‌هم غالباً تودار، ساکت، وکم‌حرکت هستند معهذا واقع‌گرایی و طنزعمیقی که درآنهاگه‌گاه هست ازنمایشنامه‌های چخوف آثاری به‌وجود می‌آورد که انسان را به‌تفکر وامی‌دارد و همین نکته است که نمایشنامه‌های وی- و همچنین قسمتی از آثار استروفسکی- را از عوامل عمده در توجیه و هدایت افکار عامه در اواخرقرن نوزدهم جلوه می‌دهد.

ویژگی برجستهٔ داستان‌نویسی‌روسیه، البته واقع‌گرایی آنست‌امادرعین‌حال‌علاقه‌یی که‌این نویسندگان به‌تعهدهاومسؤولیت‌های اجتماعی‌نشان‌می‌دهند شیوهٔ کارشان راتا حدی نیز به‌طبیعت‌گرایی و اسلوب امیل زولا نزدیك می‌کند.[۱۰] معهذا چیزیکه نیکلای واسیلیه‌ویچ گوگول (۱۸۵۲-۱۸۰۵) را پیشرو تمام داستان‌نویسان روس می‌کند واقع‌گرایی او درشناخت زندگی و حس همدردی اوست نسبت به‌طبقات ساده وفقیر. این نیزچیزیست که درداستان «شنل» او به‌حدکمال جلوه دارد، ووقتی یك‌نویسندهٔ معروف‌می‌گوید که تمام داستان‌نویسی روس از زیرشنل گوگول بیرون آمده است[۱۱] در واقع نظر به‌همین ویژگی‌ها دارد چرا که نویسندگان بعد از وی دیگر آن ظرافت وخوش‌طبعی را که‌گوگول درآثار خویش، از جمله درنفوس‌مرده (Mertvuiya Dushi)، ارائه می‌کند در دسترس تقلید نیافته‌اند. به‌علاوه این نکته که نویسندگان و حتی منتقدان روس به‌مسألهٔ «عقده» و برخورد «حوادث» در نسج داستان اهمیت چندانی نداده‌اند و بیشتر به‌آنچه مربوط به‌عوالم و احوال نفسانی

است نظر داشته‌اند بی‌شك از نفوذ شیوه و سبك گوگول ناشی‌است که نه‌تنها در آثار کسانی که بعداز وی آمدند تأثیر داشت بلکه حتی در آثار معاصرانش‌هم تأثیر وی قابل ملاحظه بوده است.[۱۲] با آنکه نفوس مردهٔ وی ناتمام ماند وگوگول‌تحت تأثیر بعضی تلقینات و تمایلات مذهبی که سالهای آخر عمر او را در سکوت و مالیخولیا به‌پایان آورد، به‌جای اتمام آن دست به‌نشر کتابی زد که دوستانش از جمله بلینسکی از آن رنجیدندووی رامتهم کردند که «به‌خاطر ارباب‌قدرت،مسیحیت را قلب وتحریف کرده است»[۱۳] نفوس مرده‌همچنان شاهکار داستان‌نویسی درشمار ماند و درعین آنکه مضحك‌ترین و طنزآمیزترین تصویر را از زندگی روسیه عهد تزارها ارائه کرد، نویسنده در آن کتاب سرحلقهٔ آنگونه نویسندگان باقی ماند که هرچند به‌شدت نسبت به‌روسیه و زندگی آکنده از فجایع ومظالم آن اظهار نفرت می‌کنند همچنان آن را از دل و جان می‌پرستند.

دربین نویسندگان دیگر که نیز معرف همین طرز تلقی بشمارند، گنچارف‌ـ تورگنیف و داستایوسکی بیشتر در خور ذکرند. ایوان الکساندرووبچ گنچارف (۱۸۹۱-۱۸۱۲) آفرینندهٔ اوبلوموف، در واقع این قهرمان منفور اما ترحم‌انگیز را ازروی‌تناقض درونی خویش ساخت وبه‌حقیقت‌همین تناقض درونی بود که خود اورا بین عقاید غرب‌گرایان‌واسلاوپرستان یك‌چند درحال تردید وتأمل نگهداشت. چنانکه رقیب او، ایوان‌تورگنیف (۱۸۸۳-۱۸۱۸) هم که روسیه را از سی‌وهفت‌ـ سالگی ترك کرد و تا پایان عمر درخارج ماند، «تیپ» نیهلیست را به‌وجود آورد و درعین‌آنکه عشق‌به‌میهن ازتمام‌آثارش پیداست آنچه را درروسیه روی می‌دهدفقط ازورای‌پرده‌یی ازنومیدی، بدبینی، وناروائی‌تصویرمی‌کند. قهرمانان‌وی غالباً پر‌ـ شور،امامتلون وبی‌ثباتند وبررغم آرمانهای عالی‌چیزی که در آنها نیست‌اراده‌است‌ـ درست مثل اوبلوف. فدورمیخائیلویچ داستایوسکی (۱۸۸۱-۱۸۲۱) که به‌عنوان یك شورشگر، محکوم به‌اعدام وسپس‌تبعید به‌سیبریه شد درمیان مردم رشد وکمال یافت و مردم راهم بیشتر از دیگران می‌شناخت و بیشتر دوست می‌داشت. اینکه خود وی می‌گوید «ما همه از زیر شنل‌گوگول بیرون آمده‌ایم» پیوند او را نه‌فقط با واقع‌گرایی گوگول بلکه با همدردی او نسبت به‌طبقات ساده ومحروم نشان می‌دهد ودر عین‌حال او را نیز درسلسلهٔ آنگونه نویسندگان قرار می‌دهد که روسیهٔ

تزاری را از جان و دل می‌پرستند و درهمان حال بـه‌سبب آنچه در آن هست از آن به‌شدت نفرت دارند. در واقع شباهت و قـرابت معنوی بین داستایـوسکی و گوگول به‌قدری است که داستایوسکی را ادامه دهندهٔ حقیقی رسم و راه گـوگول می‌شمرند وبعضی منتقدان می‌گویند هرگاه‌گوگول دست ازکار نویسندگی نکشیده بود و رسم و راه پیشین خـود را ادامه داده بـود ممکن بـود یك داستایـوسکی بشود.[۱۴] عبث نیست که وقتی اولین آثار او انتشار یافت بلینسکی منتقد مـعروف اعلام کردکه گوگول تازه‌یی به‌دنیا آمده است و خـوانندگان بیچارگان (۱۸۴۵) آن راتصویر دیگری از شئ گوگول شمردند. یك مزیت عمدهٔ داستایوسکی البته قدرت او درتصویر«تیپ»های متنوع و مهارتش درتحلیل تناقضات احوال نفسانی انسانها، مخصوصاً اشخاص نامتعادل، متلون، گنهکار، یا مـورد تعدیست و آنچه وی در توصیف ورطه‌های نفسانی، دلنگرانیها، و ندامتهای وجدانی عرضه می‌کند به‌قدری عمیق و دقیق است که به‌آسانی می‌تواند عذرخـواه‌نقص‌های فنی داستانها، ضعف تألیف وقایع، و فقدان قدرت هنری در آثار وی باشد. بدینگونه،داستانهای وی معرف اوج قدرت داستان‌نویسی روس است و با اینهمه، عظیم‌تـرین داستان روس بلکه عظیم‌ترین‌رمان‌قرن،داستان جنگ و صلح‌اثرلوتولستوی (۱۹۱۰-۱۸۲۸) نویسنده ومتفکراخلاقی واجتماعی روس بودکه تصنیف‌آن یك حادثهٔ بزرگ ادبی جهان به‌شمار آمد. این کتاب شاید اولین و تنها داستانی باشد که حوادث را دردو مسیر ـشخصی وتاریخی‌ـباقدرت‌نقل می‌کندوخواننده‌می‌تواند هردورشته حوادث را با هم دنبال نماید. در قبال وسعت و عظمت این داستان،آثار نویسندگان دیگر و حتی سایر آثار لوتولستوی جلوه‌یی ندارد.

برخلاف داستان‌نویسی که در آن، ادبیات روسیه‌ـ در حالیکه هنوز دو دهه از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم‌باقی بودـ‌به‌اوج عظمت رسید شعر روسی‌درنیمهٔ اول قرن‌نوزدهم و در حالیکه هنوز دو دهه از نیمهٔ اول آن باقی مانده بود دوران طلایی خـود را پشت‌سر می‌گذاشت. اما این دوران طلایی شعر روسیه‌کـه در واقع سی‌سالهٔ اول قرن نوزدهم را در برمی‌گیرد لامحاله از لحاظ اسلوب زبان و شیوهٔ بیان تـا حـد زیادی تحت تأثیر یك محفل ادبی به‌نام Arzamas بودکه در بین اعضاء آن‌کسانی

چون واسیلی ژوکوفسکی (۱۸۵۲-۱۷۸۳)، کنستانتین نیکلایه‌ویچ باتوشکوف (۱۸۵۵-۱۷۸۷) و الکساندرسرگیئه‌ویچ‌پوشکین (۱۸۳۷-۱۷۹۹) بودند. اشتغال عمدهٔ اعضاء این محفل عبارت بود ازتقلید طنزآمیز ازسبك و شیوهٔ محافظه‌کاران که به‌رهبری الکساندر شیشکوف (۱۸۴۱-۱۷۵۴) می‌کوشیدند تا شعر روسی را از زبان ساده اما آمیخته به‌لغات اروپایی که مخصوصاً به‌وسیلهٔ کارامزین ترویج شده بود برهانند و آن را به قول خود ازآفت آلودگی و از خطر اینکه صبغهٔ ملی خود را به‌کلی از دست بدهد نجات بخشند. شیشکوف در ۱۸۰۳ رساله‌یی در باب سبك قدیم وجدید نوشت و با تأکید درضرورت پیروی از سبك قدیم طرز بیانی را برای شعر پیشنهاد کرد که فهم‌آن برای عامهٔ مردم غیرممکن بود. جدال بین‌پیروان سبك قدیم و سبك جدید که دراوایل قرن نوزدهم به‌اوج شدت رسید حتی کریلوف را هم واداشت که شیوهٔ کهنه‌گرایان را در طی بعضی داستانهای امثال خویش‌به‌باد تمسخر بگیرد. هواخواهان سبك جدید، در مقابل زبان کهنه و سبك مصنوع پیروان شیشکوف، اززبان ساده‌یی که کارامزین به‌کاربسته بود هواداری می‌کردند. در واقع نیکولائی کارامزین (۱۸۲۶-۱۷۶۶) هرچند خود شاعر برجسته‌یی نبود به‌خاطر جهدی‌که در تهذیب واصلاح زبان شعر به‌خرج داد ونیزبه‌خاطرآنکه شعر را از مضامین کلی وعمومی به‌مضامین فردی وشخصی سوق داد در تاریخ ادب و مخصوصاً در نقد ادبی روسیه اهمیت دارد. در هرصورت در دورهٔ طلائی شعر روسیه، هرچند ژوکوفسکی، وبا توشکوف نیزهردو شاعران‌بالنسبه مهم به‌شمارند اهمیت آنها مخصوصاً ازین روست که همراه یا در واقع راه‌گشای پوشکین بوده‌اند.

اما الکساندرسرگیه‌ویچ‌پوشکین (۱۸۳۷-۱۷۹۹) در حقیقت نه فقط بزرگترین شاعر روسیه به‌شمارست بلکه وی را گه گاه یك‌تن از چهار یا پنج شاعر بزرگ نام‌آوری می‌شمارند که بعد از دانته درتمام اروپا ظهور کرده‌اند[۱۵]. با آنکه شعر و حتی زندگی او معرف یك روح رمانتیك لردبایرونی است، روح واقعی اسلاوهیچ جا بهتر از شعر این روس افریقایی‌نژاد مجال تجلی نیافته است. خود او به‌این روح اسلاو، و به‌تاریخ گذشتهٔ قوم خویش پای‌بندی و علاقهٔ بسیار نشان می‌دهد.

در سال ۱۸۳۶ خطاب به‌چاتادائف، که می‌خواست در روسیه همه‌چیز غربی شود، می‌نویسد که من در دنیا در مقابل هیچ‌چیز حاضر نیستم وطن خود را عوض کنم یا تاریخ دیگری جز تاریخ نیاکان خود داشته باشم. روح رمانتیك اواز بایرون‌بیشتر میراث می‌برد تا از روسو، معهذا در منظومهٔ معروف لولیان(Tsygany) وی یک قهرمان سرکش و رمیدهٔ بایرونی را تصویر می‌کند که مثل روسو، عرصهٔ جامعه را برای احساسات‌سرکش خویش‌تنگ‌می‌یابد ودرعین‌حال شور وهیجان‌حسادت‌آمیز اتللوئی او که خون افریقایی خود وی وپایان فاجعه‌آمیزحیاتی راکه‌به خاطرزنش دریك دوئل خاتمه یافت هم‌انعکاس‌دیگر آنست‌منعکس‌می‌کند. مانع می‌شود که‌این قهرمان‌رمانتیك‌جامعه‌گریزاو آزادی‌بی‌قیدوبند زندگی لولیان‌رانیزتحمل کند. آیااین قهرمان گریزان ازشهر که درمیان لولیان‌هم‌بیگانه می‌ماند تصویری ازخوداونیست؟ گرایش به‌شرق که در منظومهٔ فوارهٔ باغچه‌سرای (Fontan Bakhchisarayskiy) او جلوه دارد نیز جلوه‌یی از همین روح لولی و بایرونی است که نیز مثل بایرون از دنیای تمدن به‌جاذبه‌های شرق، جاذبهٔ ترکی و یونانی روی می‌آورد. با آنکه حتی دو شاهکار عمدهٔ او - روسلان و لودمیلا (Ruslan i lyudmila) ، و اوگنی او نه‌گین (Evgeny Onegin) — نیز ازتأثیر اروپایی و مخصوصاً نفوذبایرونی برکنارنیست جنبهٔ شخصی که در شعر وی هست رؤیاهای رمانتیك اورا اصالت خاص می‌بخشد. این جنبهٔ شخصی در نزد میخائیل‌یوره‌ویچ‌لرمونتوف (۱۸۴۱ - ۱۸۱۴) دوست و مرثیه‌پرداز همسرنوشت او نیزچنان مشهودست که هم در داستان «قهرمان عصرما» و هم در منظومهٔ ابلیس وی نیز منتقدان تصویری از خود او نشان داده‌اند. درد و اندوه قطعهٔ معروف نی‌زن او که در منظومهٔ «ابلیس» و داستان نوراهب رنگ‌شرقی پیدا می‌کند این جنبهٔ شخصی را در هنر رمانتیك او جلوهٔ مخصوصی می‌دهد.[۱۶]

این تکیه برجنبهٔ شخصی، رمانتیك‌های «عصر طلایی» روسیه را درمورد ارزش‌شعر به‌چیزی نزدیك به مفهوم «هنرمحض» می‌خواند. پوشکین با آنکه در اوایل حال بعضی اشعار آزادی‌خواهانه هم سرود، ولی هرگز در شعر به‌چشم یك سلاح نبرد نمی‌نگریست. در نظر وی شعر می‌بایست همواره خود را از کشاکش‌های روزانه بالاتر بگیرد و روح خواننده را با زیبایی عاری از شائبهٔ خویش مفتون سازد. به -

عقیدهٔ پوشکین شاعر نوعی کاهن است و البته وظیفه‌اش هم آن نیست که جاروب بردارد و راه معبد را پاك کند، بلکه می‌بایست مثل یك پیغمبر در بیابان ـ ودور از آلودگی‌های شهر وجامعه ـ با فرشتهٔ الهام خویش دیدار کند. وقتی شاعرمأموریت خویش را در مورد خلق زیبایی انجام داد دیگر برای او چه اهمیت دارد که تودهٔ عوام (Plebe) دربارهٔ او چه قضاوت می‌کند؟ البته مراد از تودهٔ عوام در نظر او نه‌عامهٔ خلق است که برای دریافت زیبایی غریزهٔ واقعی دارد بلکه مقصود آنگونه مردم بیذوق‌ومبتذل وخشن‌است که به‌قول پوشکین یك‌دیگ سفالین را برتندیسه‌یی مرمرین ترجیح می‌دهند چرا که در دیگ می‌توانند آبگوشت محقر خود را گرم کنند.[۱۷] معهذا همین تودهٔ عوام بیذوق و خشن، هم از پوشکین انتقام تحقیری را که شاعر در حق آنها کرد کشیدند هم ازلرمونتوف، و هردو را در فاصله‌سه‌چهار سال در جنگ تن به‌تن (Duel) به‌قتل آوردند. اما شعری هم که نمی‌توانست‌خود را از زندگی و جامعه کنار بکشد و مخصوصاًدر نیمهٔ دوم این قرن صدای خود را برآورد از جانب این‌جماعت خشن ومبتذل صدای تحسین نشنید چرا که اینها از مسؤولیت‌نیز مثل‌هنرفراری بودند.

در واقع یك ویژگی ادبیات روسیه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم مشاجره‌یی‌بود که بین طرفداران هنرمحض و هواخواهان هنر متعهد در گرفت. در حالیکه آفا ـ نازی‌فت (۱۸۹۲ ـ ۱۸۲۰) که شاعر عشق و طبیعت بود و حتی تحت تأثیر فلسفهٔ شوپنهاور علاقه به نوعی فلسفهٔ بدبینی داشت می‌کوشید نشان دهد که هدف شعر باید خودشعرباشد، نیکلائی نکراسوف (۱۸۷۸ ـ ۱۸۲۱) کوشید تا شعرراوسیله‌یی کند برای نشر عقاید اجتماعی. البته شاید اشتمال برتصویر «رنج مردم»، کلام او را در نظر بعضی ادیبان بیشتر معرف طرز تفکر شخصی او نشان دهد تا یك فکر سنجیدهٔفلسفی، لیکن‌به‌هرحال‌آنچه «نقد مترقی» خوانده میشددرین عصر درمسیری راه می‌پیمودکه ناچارطرزتلقی وی را نشر وتأیید می‌کرد. این نقدمترقی‌مخصوصاً به وسیلهٔ بلینسکی در ادبیات روسیه جای خود را باز کرد و بعدها کسانی چون چرنیشفسکی، دو برولیوبوف، و پیسارف آن را دنبال کردند.

دیسیاریون گریگوریه‌ویچ بلینسکی (۱۸۴۸ ـ ۱۸۱۱) در حقیقت بلندآوازه‌ترین

منتقد در ادب روسیه است و از بسیاری جهات او را در ردیف سنت‌بـو و منتقد معروف فرانسوی شمرده‌اند. بلینسکی در خانوادهٔ یك طبیب ولایتی به‌دنیا آمـد و در دانشگاه مسکو به‌تحصیل ادبیات پرداخت. اما به‌سبب نوشتن نمایشنامه‌یی کـه در آن به‌دستگاه حاکمه تاخته بود از دانشگاه اخراج گشت و ناچار شد با مشقت و از طریق تدریس خصوصی و تحریرمقالات برای جراید به تأمین معاش پردازد. اولین مقالهٔ مهم‌انتقادهای خود راکه «رؤیاهای ادبی» عنوان داشت دربیست‌وسه‌سالگی نشرکرد. یك چند در مجلات مسکو و پترزبورگ به‌نشر مقالات انتقادی پرداخت و چندی نیزپاره‌یی نشریات را برعهده داشت. به‌سبب ابتلا به‌بیماری سل‌نتوانست کار خود را ادامه دهد، در اواخر عمر به‌خارجه رفت واندکی بعد در پطرزبورگ در سی‌وهفت‌سالگی مرد. در آغاز حال به‌فلسفهٔ هگل علاقه‌یی نشان می‌داد و حتی کلام هگل را کـه گفته بود «هـرچه فـی‌الواقع وجـود دارد معقول نیز هست»، (Was wirklich ist, das ist vernünftig) وی بروجهی که حکایت ازقبول وتسلیم‌به‌قدرتهای‌فایق روسیه بود تفسیر وتبیین‌می‌کرد ولیکن‌خیلی زود چون متوجه شدکه‌هرچه فی‌الواقع وجود داردنمی‌تواند معقول‌نیزباشد به‌جبههٔ مخالف‌گرایید و باگرایش به‌فلسفهٔ فویرباخ، وجود امرغیرمادی را نفی کرد. درمشاجرهٔ بین اسلاو-پرستان و غرب‌گرایان که در آن ایام بین روشنفکران درگیر بـود، البته با قـول چاتادائف (۱۸۵۶ - ۱۷۹۴) که معتقد بود روسیه باید حتی ازآیین ارتدکس دست بکشد و به‌آیین کاتولیك بگراید توافقی نداشت اما قول اسلاوپرستان را هم تأیید نمی‌کردو در مقابل آنها خاطرنشان می‌کـرد کـه «برای حفظ ملیت دیـوار چین ضرورت ندارد» و«روح ملی ممکن نیست به‌خاطرآمیزش با بیگانگان از بین برود و یا دگرگونی پذیرد.» درهفت سال آخرعمربلینسکی‌گرایش بارزی به‌سوسیالیسم نشان داد لیکن آنچه او بدان می‌اندیشید در حقیقت رؤیای نوعی مدینهٔ فاضله بود که به‌اعتقاد وی می‌بایست روزی تحقق پیدا کند ودرچنان روزی به‌عقیدهٔبلینسکی جنایتکار به‌تضرع مجازات خویش را در می‌خواهد و وی را مجازات نمی‌کنند و همان زنده ماندن بعد از ارتکاب جنایت‌را برای مجازاتش کافی میشمرند.

دربارهٔ ادبیات بلینسکی معتقد بود که هدف آن می‌بایست این باشد کـه از یکسو عقاید و افکار مترقی غربی را ترویج کند و از سوی دیگر معایب‌ومفاسدی

را که مایهٔ ننگ روسیه است برملا سازد. به‌تأکید خاطرنشان می‌کرد که:

«شاعر دیگر نمی‌تواند در دنیای رؤیاها زندگی کند چرا که وی شهروند دیار واقعیت‌های روزگار خویش است واز آن گذشته تمام گذشته نیز می‌بایست در وجود وی زندگی کند. جامعه دیگر نمی‌خواهد که شاعر وی رامشغول بدارد می‌خواهد که اونمایندهٔ حیات معنوی و آرمانی وی باشد».

در مورد نقش تربیتی و اجتماعی هنر یادآوری می‌کرد که:

«هرکس بخواهد هنر را از خدمت به‌جامعه محروم کند منزلت‌آن را کاسته است چرا که آن را از نیروی افکار انسانی محروم کـرده است و بازیچهٔ دست کاهلان و تن‌آسایانش ساخته است».

حتی زیبایی‌هنری را که محتوی هیچ‌گونه مسؤولیت و تعهدنیست بلینسکی درخور اعتنا نمی‌یافت و درین‌باب می‌گفت «اثری‌متوسط که فکری را برمی‌انگیزد یامسأله‌یی اجتماعی را طرح و حل می‌کند از زیباترین اثری که جز ازلحاظ هنری تأثیری ندارد برتر ووالاترست» با آنکه نسبت به‌نظریهٔ «هنرمحض» توافق نداشت پوشکین را ستایش می‌کرد چرا که به‌اعتقاد وی از پندارگـرایی مکتب رمانتیك به‌مسلك واقع‌گرایی‌باز گشته بود. روی‌هم رفته بلینسکی ادبیات روسیه را همواره به‌چشم مجموعهٔ حیات‌ملت روس می‌نگریست چرا که به‌عقیدهٔ وی فقط درادبیات است که انسان دیگر زیدو عمرو نیست بلکه مردم است و بـا مردم سروکار دارد. ازین روست که آنچه وی از ادبیات روسی درك می‌کند تنها احساسات خالص یا تعبیرات زیبا و دلپذیر نیست تمام فعالیت یك حیات ملی است. به‌خاطر همین‌نکته است که وی هرگونه انحراف را که درمسیرادبیات‌می‌بیند بشدت محکوم‌می‌کند. چنانکه نفوس مرده اثر گوگول را به‌عنوان نقد وتصویری از معایب روسیه با علاقه بسیار می‌ستاید اما بعدهاوقتی گرایش‌های ارتجاعی و عرفانی را درگوگول سراغ می‌کندوی به‌شدت بروی خشمگین می‌شود و دریك نامهٔ معروف خویش، خطاب به‌او می‌نویسد:

«روسیه رستگاری خود را نه‌درعرفان‌می‌جوید نه‌در زهد ونه‌در تأویل‌گرایی، بلکه درپیشرفت تمدن، روشنگری، وکمال مطلوب انسانی... روسیه نیازی به‌موعظه و دعا ندارد... بایدحس ادراك مقام انسانی را درین مردم... بیدار

کرد... حیاتی‌ترین مسأله در روسیهٔ امروز انهدام بردگی و مجازات بدنی است و اینکه لااقل قوانینی که اکنون هست‌با دقت مجری گردد.»

با این شوق و علاقه به‌یك‌نقدمترقی، بلینسکی توانست درباب نویسندگان عصر با صراحت و قدرت قضاوت‌کند و نظرهایی اظهار نماید‌که بعد از گذشت سالها هنوزهم داوریهای وی درباب نویسندگان عصر وی دقیق و قابل توجه تلقی می‌شود.[۱۸]

بعد از بلینسکی برخی از رهبران فکر اصلاح‌طلبی همچنان‌درباب ارزش اجتماعی ادبیات تأکیدکردند. بعضی از اینها داستانهای رئالیستی را که مقارن اواسط قرن نوزدهم به‌وسیلهٔ کسانی چون‌تورگنیف‌وداستایوسکی نوشته می‌شد به‌منزلهٔ بررسی‌هایی درباب احوال زندگی واقعی و شواهدی‌که ضرورت دگرگونی‌ها را نشان می‌دهد تلقی می‌کردند. این‌طرز تلقی تدریجاً نقدادبی را با مسایل اجتماعی درگیر کرد و آن را از اینکه درمحدودهٔ مسایل مربوط به‌اصول فنی و زیباشناختی بماند دور داشت.

از جمله کسانی‌که با این طرزتلقی‌به‌عرصهٔ‌نقد ادبی‌وارد شدند چرنیشفسکی ازبسیاری جهات اهمیت خاص دارد. نیکلایی‌گاوریلوویچ چرنیشفسکی (۱۸۲۸–۱۸۸۹) درساراتف درخانواده‌یی روحانی‌به‌دنیا آمد ودر ۱۸۵۰دانشگاه‌پترزبورگ را به‌پایان آورد. چندی به‌معلمی و همچنین به‌نویسندگی درمطبوعات پرداخت و بعدها یك چند به‌زندان‌افتاد وسپس مادام‌العمر به‌حبس محکوم شد وبه‌سیبریه‌گسیل گشت. شش سالی قبل از پایان عمر اجازه یافت در حاجی‌طرخان زندگی‌کند و بعدها به‌ساراتف رفت وهمانجا وفات یافت. درحدود سالهای ۱۸۶۰ چرنیشفسکی رهبر یك نهضت انقلابی و خواستار انقلاب دهقانان شد. مکتب خلق‌گرایی (Narodism) که به‌وسیلهٔ وی و یکتن دیگر از متفکران و نویسندگان وقت به‌نام الکساندرایوانویچ‌هرتسن (۱۸۷۰–۱۸۱۲) بنیاد شد معرف عقاید و افکاریست که در زمینهٔ دگرگونی‌های اجتماعی به‌وسیلهٔ چرنیشفسکی و دوستانش عرضه می‌شد. درآنچه به‌نقد ادبی ارتباط دارد چرنیشفسکی غیر از هرتسن مخصوصاً تحت تأثیر بلینسکی قرار داشت و با اینهمه، تازگیهایی‌که درفکر و بیانش بود تا حدی از

استقلال و اصالت حکایت می‌کرد. در رساله‌یی که درباب رابطهٔ زیباشناختی بین هنر و واقعیت نوشت کوشید تا نشان دهد که فقط آن‌گونه هنر زیبا به‌شمار می‌آید که آنچه را واقعیت دارد تصویر کند. دربین سایر آثار او مقاله‌یی درباب دوران گوگول در ادبیات‌روسی، نظری درباب لسینگ ودوران او، و بحثی درباب‌ترجمهٔ فن‌شعر ارسطو، از لحاظ نقد ادبی شایسته ذکرست. یك داستان رئالیستی‌هم به‌نام «چه باید کرد؟» دارد که درعین‌حال از فواید انتقادی خالی نیست.

درآنچه به‌نقد ادبی راجع بود بسیاری از آراء وی ادامه و تکمیل سنت یا میراث بلینسکی بود. وی نیزمثل بلینسکی کوشید تا درمقابل‌شعار «هنر برای‌هنر» نشان دهد که هنر می‌بایست درکشمکشی که مردم برای رهایی و بهبود خویش در پیش دارند نقش مؤثری برعهده‌گیرد. برخلاف طرفداران فکر «هنر برای هنر» که مدعی بودند زیبایی‌در عالم خارج وجود ندارد وتخیل انسان است که آن را ایجاد می‌کند چرنیشفسکی‌سعی کرد تانشان دهد که زیبایی واقعیت دارد وآن همان‌زندگی است چرا که هرچه ما را به‌زندگی مربوط کند و زندگی را برای ما تفسیر نماید زیباست. درعین‌حال چرنیشفسکی خاطرنشان می‌کند که طبقات مختلف جامعه هر-کدام تلقی خاصی از زندگی دارند وبرای هریك ازآنها نیز زیبایی با آنچه درنزد طبقهٔ دیگر هست طبعاً تفاوت دارد. چنانکه طبقهٔ دهقان زندگی را عبارت ازکار، خانهٔ خوب، و غذای فراوان می‌داند و ناچار صورت گلگون و اندام درشت و ورزیده را معرف کمال زیبایی تلقی می‌کند در صورتیکه طبقهٔ عالی که باکار بدنی سروکاری ندارد وزندگی را به‌بیکاری وتن‌آسایی به‌سر می‌بردممکن است چهره‌یی پریده‌رنگ وتنی ظریف و رنجورگونه را که نشان‌زندگی بیروح طبقهٔ عالی است تنهانشانهٔ زیبایی‌بیابد. بدینگونه، هنردراعتقاد چرنیشفسکی‌چیزی جزانعکاس‌واقعیت نیست وآنچه اهمیت دارد زندگی‌است اما زندگی تنها عبارت از ارتباط بین انسان و اشیاء و اعیان نیست متضمن احوال درونی نیز هست و طبعاً انسان ممکن است لحظه‌هایی در رؤیا واحساسات نیزبسرببرد والبته هنروادبیات که زندگی را با تمام جهات و جنبه‌های آن منعکس می‌کند این ویژگی راهم دارد که به‌هرحال ما رادر شناخت زندگی و شناخت جهان نیز کمك می‌کند. اما البته علم که شناخت درست و تمام واقعیت‌کار اوست خود را برتر از واقعیت نمی‌داند، هنرهم نباید خود را

بالاتر از واقعیت بداندبلکه باید باوظیفهٔ کلانی که برعهده‌اش هست خرسند باشند یعنی در غیاب واقعیت جایگزین آن گردد و کتابی باشد که به‌انسان درس زندگی بدهد. براین قول چرنیشفسکی که هنر می‌بایست چنین وچنان باشد پلخانف از صاحبنظران مکتب مادی ایرادکرده است که این‌طرز تفکر علمی نیست طرز تفکر علمی آنست که هنر را آنچنانکه هست بنگرند نه‌آنگونه که باید چنان باشد.[۱۹]

یك‌منتقد جوانتر که دست‌پرورده وتربیت‌یافتهٔ چرنیشفسکی بود ودرهمان بحبوحهٔ فعالیت چرنیشفسکی نیز به‌شهرت و آوازه رسید دوبرولیوبوف بودکه بررغم یك عمر بسیارکوتاه در ادبیات روسیه تأثیر قابل ملاحظه‌یی باقی گذاشت. نیکلایی‌ـ الکساندرویچ دوبرولیوبوف(۱۸۶۱-۱۸۳۶) درنیژنی‌نوگورود درخانهٔ یك‌کشیش بدنیاآمد.درمدرسهٔ علوم تربیتی پترزبورگ‌درس خواند و درآن شهر مجمعی ادبی به‌وجود آوردکه با دوستان خویش مسایل فلسفی و سیاسی را درآنجا مطرح بحث می‌کردند و مجله‌یی‌هم به‌نام «شایعات» (Sloukhi) به‌صورت دستنویس نشر می‌ـ نمودند. درسالهای تحصیل، دوبرولیوبوف به‌فلسفهٔ مادی علاقه یافت و نسبت به آنچه وی آن را عوامل ارتجاعی می‌خواندکینه در دل گرفت. بیست ساله بودکه به‌نویسندگی پرداخت و درمدتی‌کمتر از پنج‌سال آثاری به‌وجود آورد که پاره‌یی از آنها از لحاظ نقد ادبی بسیار ارزنده بود. بیماری سختی داشت و در بیست و‌ـ پنج سالگی درگذشت اما آثار اومثل آثار مرشد و استادش‌چرنیشفسکی درادبیات روسیه تأثیر قوی برجای نهاد. آنچه وی درآثار فلسفی و انتقادی خویش از آن‌به شدت انتقاد می‌کردنه‌فقط استبداد مبتنی‌برنظام‌اربابی روسیه بودبلکه‌آزادی‌گرایی (Liberalism) بورژوایی راهم‌که درآن زمان بین بعضی روشنفکران راه یافته بود وی درخور نکوهش می‌یافت چرا که به‌عقیدهٔ وی آن افکار مانع دگرگونی دفعی و در واقع به‌سود طبقات ارتجاعی‌بود. درآنچه وی در زمینهٔ نقد ادبی می‌نوشت، با بیانی‌که ایهام وابهام‌آن ناشی ازمصلحت وقت بود، خاطرنشان می‌کردکه‌هدف هرگونه فعالیت ادبی می‌بایست تمهید مقدمات برای «اقدام خلق‌الساعه» باشد و آزادی‌گرایان را سرزنش می‌کردکه از لزوم ترقی و اصلاحات سخن می‌گویندامّا تا مسألهٔ این اقدام خلق‌الساعه درمیان می‌آید شبح وحشیگری، تخریب، و هرج و

مرج رادرآن نشان می‌دهند و کنار می‌کشند. اقدام‌خلق‌الساعه را هم دوبرولیوبوف برمبنای ایـن قاعده توجیه می‌کرد که انسان نیاز به‌تأمین سعادت خـویش دارد. و البته این حق را دارد که آن را به‌هرقیمت هست به‌دست آورد. برای نیل بـدین مقصود، وی‌نیزمثل چرنیشفسکی وبلینسکی لازم می‌دانست که ادبیات واقعاً ادبیات خلق و معرف واقعیت حیات آنها باشد و در نقادی‌هم باید تمام اصول ومعیارهایی را که موجب‌توجیه‌وتبرئه ناروایی‌های‌موجود می‌شود کنار گذاشت. دوبرولیوبوف که خود در ادبیات به‌چشم وسیله‌یی برای اصلاح و بهبود جامعه می‌نگریست هیچ چیز را مضحکتر و نامقبولتر از قول کسانی که دم ازهنر محض می‌زدند ومی‌گفتند هنر وجود مستقل دارد وفی‌نفسه نیزهدف‌خویش است‌نمی‌یافت. دربارهٔ این‌مدعیان می‌گفت که اینان می‌خواهندنویسندهٔ صاحب هنراز تمام مسایل حیاتی دوری‌گزینند، هیچ‌گونه عقیدهٔ قطعی و معقول نداشته باشد، از فلسفه همچون از طاعون بگریزد و مطابق تعبیرگونهٔ آلمانی‌که آنها کلام او را شعار خویش ساخته‌اند به هرقیمت که ممکن گردد «همچون مرغی برشاخسار، آواز خویش را بخواند.» بدینگونه دوبرولیوبوف این‌مکتب را مدافع و درواقع نقطهٔ اتکاء طبقات مرتجع می‌خواند وآن رابه‌شدت تخطئه می‌کرد. اماوی نه‌فقط نظریهٔ هنر محض را که امثال‌آفانازی فت‌ترویج‌می‌کردند به‌شدت درخورانتقادمی‌یافت بلکه‌آزادی‌گرایی وعرفان‌گرایی راهم‌که نزدبعضی شاعران رایج بود و به‌اعتقاد وی مردم‌راباحلام بیهوده دلخوش می‌کرد با نظرانتقاد می‌نگریست. ازشیوهٔ واقع‌گرایی توقع وی آن بودکه معایب و آلام ناشی از «واقعیت زندگی» را تصویر کند و به‌همین سبب آثارکسانی چون گنچارف و اوستروفسکی را برآثار تورگنیف ترجیح می‌نهاد.

دربارهٔ نقدادبی، دوبرولیوبوف‌خاطرنشان می‌کردکه هرکس بدان‌کار دست می‌زند می‌بایست آثار نویسندگان را همچون پدیده‌های واقعی و طبیعی تلقی‌کند، آنها را درمعرض تحقیق و تجربه قرار دهد، ویـژگی‌های آنها را بشناسد و حدود آنها را بررسی‌کند اما نباید ازین‌آثار توقع داشته باشدکه چیزی جز آنچه هستند باشد و فی‌المثل آنچه را علف سبزست انتظار داشته باشد خوشهٔ چاودار باشد یـا آنچه جز پاره‌یی زغال نیست الماس درخشان‌گردد. وی آنگونه منتقدان را که در طی نقد خویش می‌کوشیدند نشان دهند که اگرفی‌المثل استروفسکی فلان‌صحنه‌را

چنین و چنان اصلاح می‌کرد به‌شیوهٔ گوگول می‌شد یا اگر فلان قهرمان داستان را به‌صورتی چنان و چنین درمی‌آورد به‌سبك شیکسپیردرمی‌آمد درخور استهزاء می‌یافت. چرا که به‌عقیدهٔ وی در ادبیات قاعده و شیوه‌یی ابدی و تغییرناپذیر وجود ندارد چنانکه در واقعیت و زندگی جامعه‌هم چیزی‌که ابدی و لایتغیر باشد درکار نیست. فی‌المثل خدایان یونانی در دنیای باستان عهد شرك زیبایی خود را داشتنداما آنگونه‌که درتراژدیهای فرانسوی یا دراشعارتقلیدی‌روسیه آمده‌اند دیگربه‌هیچوجه زیبایی ندارند همچنین ندای دعوت شوالری درقرون وسطی امکان داشت هزاران جنگجورا برای مبارزه با «کفار» ورهایی سرزمین مقدس از چنگ آنها جلب‌کند اما همین دعوت در اروپای قرن‌نوزدهم جزخنده و استهزاء جوابی‌نخواهدداشت. به‌همین ملاحظات بودکه دوبرولیوبوف، شیوهٔ آن منتقدان را که می‌کوشیدند تا آثار ادبی را از روی معیارهای پیش‌ساخته قضاوت‌کنند، انتقاد می‌کرد ومی‌گفت کسانی‌که فی‌المثل از روی موازین اسلاوپرستان‌آثار استروفسکی را نقد می‌کنند ممکن است وی را متهم دارند که چرا تمام مردم روسیه را خوب وچرا زندگی به سبك قدیم را پسندیده و خالی‌ازعیب‌جلوه نمی‌دهد. به‌عقیدهٔ دوبرولیوبوف‌اینگونه منتقدان در واقع نخست تعیین می‌کنندکه یك اثر ادبی با کدام‌اصول موافق باشد تا با ذوق و پسند آنها مناسب باشد و آنگاه می‌کوشند تا نشان دهند «آنچه باید باشد» تا چه‌حد در اثر مورد بحث تحقق پذیرفته است. به‌نظر وی اینکه کار منتقد فقط محدود به‌این باشدکه تحقیق‌کند درهراثر ادبی قواعد و اصول قطعی و خلل‌ناپذیر تا چه حد رعایت شده است درحقیقت نقش بسیار پستی به‌منتقد می‌دهد چرا که درآنصورت‌کار وی نوعی عوانی و دنباله‌گیری است.[۲۰]

دربین منتقدان دیگرکه نیز همین خط مشی را پیش گرفتند نام دیمیتری‌ابوانویچ‌پیسارف (۱۸۶۸-۱۸۴۰) درخوریادآوریست. وی‌که درفلسفه تمایلات مادی‌داشت پنج‌سالی از اواخر عمرکوتاه خویش را به‌خاطر دفاع از عقاید هرتسن در زندان تزار گذرانید. اما درطی حوادث عقاید وآراء او دگرگونی‌هایی یافت و ظاهراً او با هیچ‌یك از مکتب‌ها وعقاید جاری توافق‌کامل نیافت وبه‌نظر می‌رسدکه دراواخر بیشتر به‌نقش‌تربیت در دگرگونی‌واقعی جامعه معتقد بود. درآنچه مربوط به‌مسایل

نقدادبی است به‌شدت بافکر «هنرمحض»مخالف بود. درمورد هنرنه‌فقط تأکیدمی‌کردکه‌حتماً می‌بایست سودی از آن به‌جامعه عاید شود بلکه امید داشت روزی‌هم برسدکه با توسعهٔ علم دیگروجود هنرمورد حاجت نباشد. این‌قول اخیر درین‌زمان معرف طرزفکرکسانی بودکه جهت نفی ناروایی‌های موجود جامعهٔ تزاری سنت‌های جاری را به‌کلی نفی می‌کردند، و بازارف قهرمان معروف پدران و فرزندان تورگنیف‌که نظیراین عقاید راتبلیغ می‌کرد نام «نیهلیست» (Nihilist) را؛ درافواه مخالفان، برای طرفداران فکر چرنیشفسکی و یارانش شایع‌کرد. اما پیسارف که در واقع با تعلیم چرنیشفسکی و هرتسن ارتباط داشت در نشر این فکر، برای‌خود دردسری پدیدآورد و به‌اتهام نشر عقاید افراطی و انقلابی اواخر عمرش درزندان گذشت.منتقددیگری که‌نقدادبی‌را ازهمین‌دیدگاه‌می‌نگریست‌نیکلائی کنستانتینوویچ میخائیلوفسکی (۱۹۰۴-۱۸۴۲) بودکه نخست به‌نهضت‌خلق (Narodnik) و تعالیم چرنیشفسکی مربوط بود، اما استقلال فکری او را از پیروی آن عقاید بازداشت و تعلیم وی به‌همین سبب مورد نقد و طعن پلخانف و دیگران واقع گشت.

اما قرن نوزدهم قبل ازآنکه به‌پایان‌آید، بیرون از حوزهٔ مشاجرات مادی وفلسفی امثال هرتسن و چرنیشفسکی یك اثر تازه به‌ادبیات روسیه عرضه کردکه از لحاظ نقدادبی اهمیت‌بسیار داردودرحقیقت جامعترین اثر فلسفی‌است‌که درآن یك‌هنرمند و یك اصلاحگراخلاقی روس می‌کوشد تابه‌این مسأله جواب دهدکه: هنرچیست؟[۲۱۹] این‌کتاب را لونیکلایه‌ویچ‌تولستوی(۱۹۱۰-۱۸۲۸) داستان‌نویس ومتفکرمعروف روسیه در اواخر عمر نوشت (۱۸۹۷) و شاید آخرین سخن فرهنگ بورژوازی روسیه را در زمینهٔ مسایل مربوط به‌نقد ادبی باید درآن جست.

در تصنیف این رساله تولستوی نزدیك پانزده سال تفکر و تحقیق‌کرد وبعد از بررسی و تحلیل نظرهای گونه‌گونی‌که در باب زیبایی و هنر ارائه شده است نشان دادکه آنچه سبب شد درتمام اروپا معیار ارزیابی‌آثارهنری فقط صرف‌زیبایی شناخته شود سرخوردگی مردم از تعلیم کلیسا و درماندگی آنها از فهم حقیقت‌دین بود.وقتی شك و بی‌اعتقادی جهان‌بینی را از مردم‌گرفت دیگر معیاری جزلذت و زیبایی برای شناخت و ارزیابی هنر باقی نماند واروپا روی به‌کمال مطلوب‌یونان

باستانی آورد که به‌عقیدهٔ تولستوی خود چیزی نسنجیده و نا تراش بود و در همان زمانها نیز افلاطون آن را محکوم کرده بود. جدایی از دنیای ایمان هم سبب شد که در نزد طبقات عالی، هنر چیزی تلقی شود که به‌کلی با آنچه نزد طبقات عامه هنر خوانده می‌شد تفاوت داشت و بدینگونه دو نوع هنربه‌وجود آمد، هنر عامیانه و هنر طبقهٔ اشراف، و طبعاً آنچه تعلق به‌اشراف داشت هنر واقعی شناخته شد و در دنبال این جریان تدریجاً هنر چیزی شدکه اختصاص به‌طبقات ممتاز یافت، و درپی آن از مضامین متنوع و عمیق دینی محروم‌گشت، مبهم و تصنعی وغیرواقعی شد و بیشتر به‌ارضاء لذتهای جنسی و شهوی که پست‌ترین احساسات آدمی و در واقع نقطهٔ اشتراك انسان بابهایم است توجه کرد. گرایش به‌رمز و ابهام، وگرایش به‌فکر «هنر برای هنر» لازمهٔ همین جدایی هنراشراف از هنر عامه شد وآن نیزخود مولود انفصال هنر از احساسات دینی بود. به‌علاوه هنر طبقات ممتاز، باجدایی از هنر عامه بیش از پیش از فهم اکثریت دور شد و به چیزی که جز تقلید هنر نیست مبدل گشت.

در بین چیزهایی که به‌اعتقاد تولستوی هنر را تبدیل به‌تقلید هنر می‌کند تأثیر نقد و نقادی را بایدیادکردکه به‌عقیدهٔ وی هنر را امری حرفه‌یی، محدود، و دور از دسترس فهم اکثریت می‌سازد. منتقدان به‌نظر تولستوی ذوق و دریافت مردم را فاسد و منحرف می‌کنند چرا که اگر کار آنها تفسیر و تبیین آثار هنریست دراین باره در حقیقت کاری از پیش نمی‌برند زیرا اثر هنری اگر از لحاظ هنری واقعاً خوب و بی‌عیب باشد آنچه را می‌خواهد به‌دیگران منتقل کند خواهدکرد و دیگر حاجت به‌میانجی نیست و در حقیقت آنچه منتقد با تفسیر هنری خویش انجام می‌دهد فقط این را نشان می‌دهد که خود او استعداد تأثر مستقیم از هنر را از دست داده است. این مسألهٔ حصول تأثر مستقیم از هنر در حقیقت نشان هنر واقعی است و به‌عقیدهٔ تولستوی آنچه را هنر واقعی است ازآنچه شبه هنر و فقط تقلیدهنرست تنها به‌همین نشان می‌توان شناخت که آیا در نفوس سرایت‌بخش هست یا نیست؟ اگر اثر هنری از یك ضرورت و حاجت درونی آفرینندهٔ آن سرچشمه نگیرد البته نمی‌تواند در نفوس دیگر به‌قدر کافی سرایت کند و از همین‌روست که هنر عامه بیش از هنر طبقات ممتاز خاصیت هنرواقعی دارد. معهذا هنر طبقات ممتاز چیزی

که در بین عامه سرایت می‌دهد شهوت‌پرستی، تن‌پروری، بدآموزی، و گریز از الزامات اخلاقی است و اینجا تولستوی می‌پرسد که آیا فدا کردن فعالیت‌اجتماعی و مسؤولیت اخلاقی به‌خاطر هنری که خود آن نیز فقط به‌بخش محدودی از جامعه ارتباط دارد، ارزش و ضرورت واقعی دارد؟ اما جوابی که می‌دهد البته منفی‌است و او نیز مثل افلاطون می‌گوید که اگر اصلاً هنری وجود نداشته باشد به‌از آنست که این بدآموزیها دوام بیابد. منشأ این انحراف هنر و نادرستی تأثیر آن‌هم به‌نظر تولستوی همان جدایی طبقات ممتاز از حقایق تعلیم مسیحی است. باید نتیجه‌یی‌را که طبقات ممتاز از این جدایی گرفته‌اند و عبارت ازاتحاد بین مفهوم زیبائی ولذت است به‌دور اندازند تا شعور دینی روح هنر واقعی را که پشتیبان هنر عامه است، راهنمای هرگونه هنر سازد، به‌هنر اوج وتعالی واقعی ببخشد و فاصله‌یی را که بین هنر عامه و هنر طبقات ممتاز هست ازبین ببرد. درینصورت هنروسیلهٔ نیل‌به‌سعادت ووحدت نوع انسانی خواهد شد و از ابهام‌گرایی و انحصارطلبی هم‌خواهدرست. هنرطبقهٔ ممتاز به‌عقیدهٔ تولستوی حال‌زن روسپی را دارد که زیبائی‌زنانهٔ خویش را به‌جای آنکه در راه مادر شدن و ایجاد یك نسل سالم به‌کار اندازد به‌کسانی که فقط می‌خواهند حس لذت‌جویی خویش را ارضاء کنند می‌فروشد. تولستوی خاطرنشان می‌کند که در روزگار ما رسالت هنر این است که بتواند مفهوم این حقیقت اخلاقی و دینی را که سعادت ابناء بشر در نیل به‌وحدت و اتحادست از قلمرو تعقل به‌قلمرو احساس منتقل کند و با سعی در سرایت دادن این فکر پیام مسیحیت را که برادری بین فرزندان یك پدرست تحقق بخشد. این هدف در نظر تولستوی قابل حصول‌هم هست و سرانجام با توجه به‌نابسامانیهایی که ازین حیث درجوامع‌انسانی وجود داردمردم درجستجوی راه رهایی به‌این هدف‌روی خواهند آورد.

۱۵
نقد امروز؛ شیوه‌های نو

ادبیات عصر حاضر، که فراز ونشیب آن مخصوصاً در دنیای غرب شاهدبحرانهای اقتصادی، ورشکست تدریجی لیبرالیسم بورژوایی، نا ایمنی حکومتهای بورژوا، تسلیم به‌جاذبهٔ صلح مسلح، توسعهٔ مطامع استعماری، بروز دو جنگ عظیم‌جهانی، ظهور انقلابات محلی و بروز نهضت‌های استقلال طلبی شد در واقع از ده پانزده سالی قبل ازپایان قرن‌نوزدهم شکل تازه‌بی‌گرفت. چراکه قسمت عمدهٔنهضت‌های ادبی ـ رمـزگـرایی (Symbolism) ، واقع‌گرایی سوسیالیستی، سوررئـالیسم (Surrealism) و نظایر آنهاـ که هنوز در قلمرو ادبیات امروز اساس مشاجرات ادبی را تشکیل می‌دهد از همین سالهای اواخر قرن نوزدهم ریشه می‌گیرد.[۱] بدون شك ویژگیهای عمدهٔ دورانی چنین متحرك، فعال، و پر تنوع را نمی‌تـوان در یك طرح کوتاه و ساده‌گنجانید. به‌علاوه در بارهٔ بسیاری از نقادان وحتی آفرینشگران این دوران، هنوز نمی‌توان مثل نقادان و ادیبان دورانهای گذشته سخن گفت چون هرچند بعضی از آنها حتی کارشان هم به پایان رسیده باشد باز تأثیر مجموع کار آنها در محیط ادبی عصر مشخص نشده است و شك نیست‌که تأثیر لسینگ‌وسنت بوو و کالریج و بلینسکی هم بلافاصله و در زمان خود آنها کاملاً مشهود نبود. ازین رو جای تعجب نخواهد بود که در بین منتقدان این دوره نام کسانی‌که شاید آینده ـیاحتی ذوق وسلیقهٔ بعضی معاصرانـ آنها را منتقدان بزرگ تلقی می‌کنند منعکس نباشد. معهذا، وجوه اشتراك عمدهٔ ادبیات این دوره ـ قـرن حاضر ـ بدون شك ناشی از تأثیر جهانی حوادث و سرعت انتشار عقاید و آراء فلسفی‌واجتماعی است‌که توسعهٔ روابط انسانی وتکامل وسایل ماشینی‌آن را خیلی بیش ازقرن‌گذشته محسوس کرده است.

در بین عوامل عمده‌یی که رنگ خاصی به‌طرز تلقی انسان امروز از مسایل اجتماعی داده‌است مخصوصاً توسعهٔ صنایع‌وعلوم، بسط مناسبات اقتصادی،وظهور خودآگاهیهای طبقاتی در بین تمامی اقوام عالم است همچنین گرایشی که اخلاق امروز به‌تشفی خواهشهای جسمانی و نفی قیود سنتی نشان می‌دهد ـ و تعلیم نیچه و فروید تعبیرهایی ازین‌گرایش به‌شمارست. همراه باتوسعهٔ تدریجی اندیشهٔ نسبیت گرائی (Relativism)، اصالت عمل، تزلزل و بدبینی در عقاید مربوط به‌مبادی و آداب دینی، که اینهمه تاحدی، ازبرخوردهای فلسفه‌های طبقاتی و از آموزش‌های اجتماعی احزاب و اتحادیه‌ها مایه می‌گیرد؛ روی هم رفته به‌ادبیات عصرما، که در عین‌حال به‌شدت تحت تأثیر تبلیغات روزنامه‌ها وآنچه به‌اصطلاح وسایط ارتباط عام خوانده می‌شود قرار دارد پاره‌یی وجوه مشترك داده است که البته نه فقط در پیدایش و رواج آثار ابداعی بلکه ناچار در شیوه‌های نقد ونقادی نیز تأثیرگذاشته است وغالباً هرنهضت یا مکتب‌مربوط به‌ادبیات ونقادی در هرگوشهٔ دنیا پدیدآمده است تأثیر یا عکس‌العمل آن با اندك فاصله‌یی درجای دیگرظاهر شده است‌وازین روست که احوال نقد ونقادی قرن حاضر تقریباً مثل احوال نقدونقادی قرون وسطی که مسیحیت آن را در تمام اروپا به‌هم پیوسته بود می‌تواند، همچون امری واحد و مرتبط مورد بحث واقع شود و البته محقق درین‌باره، طبعاً به‌این نکته نیز توجه خواهد داشت که اگر وحدت ادب در قرون وسطی بیشتر ناشی از عدم تحرك در احوال عمومی بود وحدت ادب در عصر حاضر تا حد زیادی ناشی از عدم ثبات احوال عمومی است و تحرك و تأثر دایم.

در هرحال از جملهٔ اوصاف عمده‌یی که نقدامروزرا باشیوه‌های نو که داردمشخص می‌کند فقدان مرجعیت ادبی و خلاء ناشی از زوال دورهٔ جباران ادبی است. در حقیقت برخلاف قرون گذشته که غلبهٔ امثال پوپ، بوالو، سنت‌بوو، بلینسکی، و دیگران یادآور قدرت و حکومت جباران مستبد و انعطاف‌ناپذیر بود، نقدی که در جراید ومجلات ماهانه و هفتگی به وجود آمد و گه‌گاه آن را با نام نقد مبارز (Critique Militante) می‌خوانند معرف حالت نوعی جمهوری فکری شده است که در آن، تساوی فرصت‌ها وفقدان مرجعیت پاره‌یی مشاجرات ادبی را از حوصلهٔ

آنچه نقد وداوری خوانده میشود بیرون می‌برد. درست است که این طرز تلقی از نقد در واقع حاصل طرز فکر نویسندگان رمانتیك است که ذوق وزیبایی را امری نسبی خواندند و وجود میزان‌مشترك وواحدی رادر این امور انکار کردند، اما در قرن ما این طرز تلقی‌نقدرا تدریجاً به‌مرحله‌یی کشانیده است که حاصل آن را باید ماوراء نقد (Metacritique) یا حتی ماقبل نقد (Precritique) خواند.[۲]

یك ویژگی دیگر در نقد امروز، گرایش آنست به‌شیوه‌های تطبیقی. درواقع غلبهٔ روح تطبیقی برنقد عصر ما ناشی از توسعهٔ روابط ادبی و رواج فوق‌العادهٔ ترجمه، ونشر جراید و وسایل تبلیغی است. دراروپا تا قرن هجدهم که هنوزانقلاب فرانسه منفجر نگشته بودادبیات تقریباً درهرجا به‌عنوان یك جریان اصیل، امامستمر و واحد تلقی میشد و فقط قریحهٔ تنوع‌جوی نویسنده‌یی به‌عظمت گوته می‌توانست در مقابل این توسعهٔ ادبیات ملی اقوام اروپا تصور یك ادبیات جهانی (Welt-litteratur) را عرضه کند. اما از اواسط قرن نوزدهم توسعهٔ روش‌های تطبیقی و نتایجی که از به‌کار بستن آن روش‌ها درعلوم طبیعی حاصل شده بود سبب گشت که درزبان و ادبیات‌هم به‌این شیوه توسل جویند و درقرن حاضر مخصوصاً توسعه وسایل ارتباط عام‌موجب شد که‌دایم مضامین، مکتب‌ها، عقاید، و تکنیك‌های ادبی از یك کشور به‌کشور دیگر و از نزد قومی به‌نزد قومی دیگر درحال سیر و نفوذ باشد والبته شیوه‌های مربوط به‌نقد وشناخت این آثار نیز مثل خود آنها درحالتی شبیه به‌داد وستد بازرگانی قرار دارد و ازین رو منتقد امروز بدون توجه به‌جنبهٔ تطبیقی نقد دیگر نمی‌تواند مطمئن باشد که آیا تمام سعی خود را در شناخت آثار ادبی‌به‌کار برده است ومسایل مربوط به‌نقد نفوذ ونقد منبع را چنانکه باید بررسی کرده است یانه؟

ویژگی دیگر تأثیر خودآگاه مکتب‌های فلسفی و اجتماعی است که نفوذ آنها خیلی بیش از قرنهای گذشته در ادب محسوس و مشهودست و وقتی شعر و ادب تحت تأثیر این‌گونه جریانها باشد کار منتقد خواه فقط تحلیل و تجزیه باشد یا ارزیابی و قضاوت نمی‌تواند از تأثیر اینگونه گرایش‌ها خالی باشد و همین‌نکته است که منتقد امروزین را ازاینکه مثل یك عالم طبیعی بکلی «عینی‌نگر» وبیطرف بماند و یاکارخود را چیزی غیر از شرح ماجراهای روح خویش درمعرکهٔ عقایدو

افکار تلقی کند باز می‌دارد و بررغم آنچه نقد علمی وتاریخی خوانده میشودغالباً نقدی رواج پیدا می‌کندکه گاه نقد تأثرنگاری، وگاه نقد تعهدگرای است چنانکه در پاره‌یی مواردهم به‌شدت تحت تأثیرمکتب‌های اخلاقی، اجتماعی، روانشناسی، و فلسفی عصرست و ازین روست‌که نقد امروز، بدون آشنایی کافی با جریانهای فکری وعلمی عصر نوین غیرمفهوم است چنانکه بدون توجه به‌نفوذها و تأثیرهای ادبی و فکری جهانی وبین‌المللی هم دیگر چشم‌انداز حدود افقهای ملی نقد امروز را در ادبیات هیچ‌یك از زبانهای غربی به‌تنهائی نمی‌توان باز شناخت. معهذا برای بررسی نکات مشترك نقدامروز وبژگی‌های‌آن را در ادبیات هریك از اقوام‌عمده، باید بدرستی درك‌کرد.

در ادبیات انگلستان مقارن آغاز قرن حاضر نفوذ عمده‌یی‌که محسوس بودعبارت بود از نفوذ تعلیم ماثیوارنولد، و طریقهٔ والترپاترکه اولی در ۱۸۸۸ وفات یافته بود و دومی در ۱۸۹۴. با آنکه ماثیوارنولد در عصر ما شایدگه‌گاه بیشتر به‌عنوان شاعر مورد توجه باشد تا به‌عنوان منتقد[۳]، در اوایل قرن حاضر مخصوصاً به عنوان منتقد در جامعهٔ ادبی عصر تأثیری قابل ملاحظه داشت. آرنولد که در مورد نقد آنچه را نزد نقادان نسل پیش از وی معمول بود و غالباً مشتمل برخلط بین‌مباحث مربوط به‌ادب با مسایل جاری روزمی‌شد محکوم می‌کرد خودش نقد را کوشش بیطرفانه‌یی برای شناخت بهترین محصول فکرانسانی می‌شمرد وهرچند خود او در عمل گه‌گاه از آنچه مقتضای یك مجاهدهٔ عاری از شایبه است تن‌زده است ولیکن در هرحال، لامحاله از جهت نظری، برای قضاوت در آثار ادبی معرفت درست آن آثار را لازم می‌دانست و مخصوصاً از منتقد طلب می‌کرد که دایم در توسعهٔ معرفت خویش بکوشد تا بتواند خواننده را بهتر ارشاد و خرسند کند. به‌علاوه، ماثیوارنولد سعی داشت تا بین آنچه منتقدان نسل پیش از وی به‌عنوان وظیفهٔ‌منتقد تلقی می‌کردند وعبارت بود از سعی در حفظ سنت‌های قدیم با آنچه تحت تأثیر افکار و تعالیم بعضی نقادان فرانسوی دراذهان راه یافته بود وحصر توجه‌به‌زیبایی، و اجتناب از آمیختن قضاوتهای زیباشناختی با داوریهای اخلاقی و مذهبی را توصیه می‌کرد نوعی تعادل به‌وجود بیاورد و وقتی در یکی از آخرین مقالات

انتقادی‌خویش‌خاطرنشان می‌کرد که‌درنقادی شناخت محیط‌واحوال شاعرونویسنده شرط هست ولیکن تنها با شناخت محیط نمی‌توان درباب‌آثار ادبی قضاوت‌درست کرد[۴] در حقیقت می‌خواست نشان دهد که ارزش زیبایی‌راهم منتقدنمی‌تواند به‌کلی نادیده گیرد. اما تعلیم والترپاتر، که دراوایل قرن هنوزنفوذی مشهود داشت‌عبارت بود از تعلیم‌سیرت لذت' (= Hedonism) که اندیشهٔ هنربرای هنررا در نزدبعضی طبایع اپیکوری‌مسلك یا رواقی‌مسلك عصر بهانه‌یی‌کرد بـرای فرار از قیودآداب سنتی و محافظه‌کارانهٔ عصر. پاتر نظریهٔ زیبائی‌پرستی افلاطونی جـان‌راسکین را بسط داد و وظیفهٔ شعرو شاعری را با ایجاد «لذت» که خـود فی‌نفسه ارزش خاص خویش را دارد یکی شمرد. سوین‌برن شاعر ونقاد دیگر عصر نیز آشکارا آنچه‌را رمزگرایان (Simbolists) وطرفداران مکتب پارناس (Parnassians) در تـرویج فکر «هنر برای هنر» در فرانسه گفته بودند اخذ کرد چنانکه در تحقیقی‌انتقادی‌که راجع به‌بلیك (Blake) نوشت‌آنچه را اینان‌به‌نام «بدعت تعلیم» (L'heresie De L'enseignemEnt) می‌خواندند تقبیح‌کرد و در اشاعهٔ فکرهنربرای هنر مخصوصاً ترویج آراء تئوفیل گوتیه، بودلر، و مالارمه را در نظر داشت. همین طرزتلقی‌در نزد اسکاروایلد نیز حاکـی از نفوذ ادب فـرانسوی بـود. با اینهمه طـرز تفکر هواخواهان «هنربرای هنر» دراینجا بهیچوجه مثل فرانسه به‌صورت نظریهٔ روشنی در نیامده بود و در عین‌حال آن اندازه هم شهرت وقبول عام نداشت.

نقد جدی که در اوایل قرن در انگلستان رواج داشت غالباً تسامح‌جوی والتقاطی اما در عین‌حال فاقد عمق فراوان بود. در مورد شناخت ارزش‌های ادبی درین‌سالها دیگر به‌هیچوجه معیارهای مقبولی مانند آنچه در قرن گذشته رایج بـود، وجـود نداشت. در نزد منتقد ادبی‌مانند جرج‌سینتسبوری (۱۹۳۳ - ۱۸۴۵) که درعین‌حال مورخ نقد ادبی و استاد علم بلاغت ونیز نویسنده‌یی مشهور بودروح تسامح‌جویی چنانست‌که آن را از فقدان اصول و مبانی منظم به‌درستی نمی‌توان شناخت.معهذا نقادانی مانند وی این مزیت را داشتندکه دارای ذوقی تهذیب یافته بودند و باشوق و هیجانی‌که برای چیزهای تازه در وجودشان بودمی‌توانستند از آثار بسیارگونه‌گون و بسیار متفاوت نیز تمتع حاصل کنند. اما شیوهٔ آنها در نقد غالباً التقاطی

(Eclectic) بود ـ آمیزه‌یی از شیوهٔ تأثرنگاری (Impressionnism)، باشیوهٔ نقد تحلیلی و تاریخی. در حقیقت اینها در غالب موارد علاوه برسعی در بیان تأثر ذوقی وشخصی خویش می‌کوشیدند تا هم اثر را تحلیل نمایند وهم درباب‌زندگی و احوال صاحب اثر اطلاعات مفیدی به‌خواننده داده باشند.

بدینگونه نقد ادبی درین سالها، آنجا که فقط عبارت از مشاجرات مربوط به‌حوادث سیاسی یا تنها تحلیل و تلخیص آثار ادبی نبود غالباً گرایش به اموری داشت که درمحیط علمی و درنزد اهل‌مدرسه رایج ومعمول بود. گفتگوهای‌تسامح‌جویانهٔ عاری از جانبداری در نقد سرد وملال‌انگیز جرج سینتسبوری، مباحثات ذوقی آمیخته با اطلاعات مربوط به‌شرح احوال در آثار انتقادی ادموندگاس (۱۹۲۸-۱۸۴۹)، تحقیقات تاریخی و روانشناسی فوق‌العاده احتیاط‌آمیز در نقد ادوارد داودن (۱۹۱۳-۱۸۴۹) و مباحث انتقادی آمیخته با تاریخ ومردم‌شناسی‌در نقد اندریولانگ (۱۹۱۲-۱۸۴۴)، معرف طرز تلقی نقد ادبی در اوایل قرن‌حاضر بشمارست و در آثار اکثرآنها نوعی‌گرایش تطبیقی‌که حاصل وسعت وتنوع‌عرصهٔ مطالعات آنهاست پیداست و یك ویژگی دیگر درکارآنها اینست‌که در نقدبه‌آثار گذشتگان بیشتر توجه دارند وآن حالت تسامح‌جویی و قبولی را که نسبت به‌آثار گذشتگان دارند به‌ندرت ممکن است درموردآثار ادبی عصرخویش‌هم نشان‌دهند.

شیوهٔ نقد علمی جرج سینتبوری، بعداز او نیز یك چند در محیط دانشگاهیان همچنان بیش‌وکم دوام یافت. درست است‌که شاید از چیزی به‌نام مکتب نقد تاریخی ـ که دارای اصول و مبانی سنجیده و روشن باشد ـ درادبیات انگلیسی قرن حاضر نمی‌توان به‌اطمینان سخن گفت و آنچه بعضی نقادان شیوهٔنقد تاریخی می‌خوانند مبتنی براصول و ضوابطی که عنوان مکتب (School) برآن اطلاق توان کرد نیست اما شیوهٔ سینتسبوری در هرحال بعد از وی تا حد زیادی مورد توجه منتقدان عصر واقع بود. از جمله الیورالتون تاریخ ادبی را به‌صورتی متعادل و دلپذیر عرضه کرد، آرثرکویلرکاچ در عین اجتناب از مسایل دشوار مربوط به‌زیباشناخت، ذوق وبینش هوشمندانه‌یی درنقد تحقیقی نشان داد. ادموند‌چامبرز مقالاتی تحقیقی نشرکرد که معرف دقت نظر وی در تفسیر تاریخی آثار ادبی به‌شمارست. مطالعات هربرت گریرسون درباب نقد وتفسیرآثار جان‌دان‌شاعر

معروف انگلیسی در ذوق ادبی جامعهٔ عصر تأثیر قابل ملاحظه‌یی نهاد. در واقع بررغم اینکه نشانهٔ روح محافظه‌کاری در آثار گریرسون به‌طور بارزی هویداست آنچه به‌عنوان نقد از قلم خود وی نشر شده است خیلی بیش از آثار پیروانش از وسعت نظر تسامح‌جویانه حکایت دارد. اینکه هنوز کسانی هم که با نسخه‌های خطی مربوط به‌ادب قرنهای گذشته سرو کار دارند در باب مسایل ادبی عصر نیز می‌توانند نظرهای انتقادی سنجیده و قابل توجه عرضه دارند نشان آنست که نقد علمی و گرایش‌های تاریخی آن در بن‌بست نیست.

نقد جدی، مسؤول، و بیطرف البته درین ایام‌محدود به‌اینگونه نقدهای علمی ادیبان اهل مدرسه نبود. گرایش به‌بیطرفی یا لامحاله اجتناب از درگیری عمدی و آشکارا در آنچه موضوع جدال واختلاف مکتب‌های مختلف سیاسی وفلسفی بود نزدتعداد زیادی از نقادان دیگر نیز به‌مثابهٔ یك اصل ضروری درکار نقد و نقادی تلقی‌می‌شد. تی. ای. هالم (۱۹۱۷-۱۸۸۳) درمقابل نفوذ جهان‌بینی هرفلسفهٔ بعد از رنسانس، اجتناب از تسلیم و التزام بیطرفی را توصیه و تعلیم می‌کرد. درعین‌حال خود وی درآنچه در رد اندیشهٔ «ترقی» درنفی قول ژان‌ژاك‌روسو دایر براصالت نیکی در فطرت انسان ودرلزوم ترك‌طریقهٔ هومانیسم به‌خاطر دین، بیان می‌کرد نوعی جهان‌بینی از همان مقولهٔ هرفلسفهٔ‌بعد از رنسانس عرضه می‌کرد و با اینهمه تأثیر اندیشهٔ او دربعضی‌مستعدان قابل‌ملاحظه شدوازجمله نزد تی. اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸) شکفتگی‌خاصی یافت.

الیوت یك شاعر امریکایی بودکه درجوانی به‌انگلستان آمد و همانجاماند و انگلیسی شد و حتی گرایش‌های محافظه‌کارانه‌یی را که شایستهٔ یك انگلیسی‌تمام عیار عصر بود از خود نشان داد. آنچه وی را به‌نقادی علاقه‌مندکرد ظاهراً این‌بود که می‌خواست بانقد و نقادی شیوهٔ شاعری و افکار وآراء خویش را توجیه‌کند. نفوذ او نیز در زمینهٔ نقد ادبی نه‌فقط به‌سبب آثار انتقادی خود او بود بلکه تا حد زیادی نیز به‌خاطر سعی وی بود درنشر مجله Criterion که درآن مقالاتی ازخود وی وهمچنین از عزراپاوند، واز تی. ای. هالم نشرمی‌شد وبدینگونه، الیوت‌می‌کوشیدنشان دهدکه ادبیات بخشی‌جامع‌اززندگی‌محسوب‌است‌ومی‌بایست‌به‌مسایل

مربوط به‌حیات روزانه پاسخ دهد. معهذا آنچه هالم و یارانش آن را نقد رمانتیك و احساساتی می‌خواندند و گرایش به‌آن رابا لزوم بیطرفی یك منتقد راستین مغایر می‌شمردند درنزد بعضی منتقدان عصر تعدیل یافت ونقدی به‌وجود آورد که درآثار کسانی چون آبر کرامبی (۱۹۳۸-۱۸۸۱) وچسترتن (۱۹۳۶-۱۸۷۴) که هردو در عین‌حال شاعر و نویسندهٔ معروف‌هم بودند با اتخاذ شیوه‌یی که غالباً جنبهٔ التقاطی داشت رنگ تمایلات عامه‌پسند اخلاقی یافت و حتی گاه به‌آنچه «ذوق عمومی» یا «احساس عمومی» خوانده می‌شود نزدیك می‌شد. نفوذ الیوت درآثار انتقادی لیویس دنبال شد و تا حدی نیز با آنچه «نقد نو» خوانده می‌شود هماهنگی یافت. وی نیز مثل الیوت درعین‌حال سردبیر و ناشر مجلات‌هم بود و البته تأثیر مجلات و هفته‌نامه‌های ادبی را درنقد ادبی این سالها نباید کم‌اهمیت تلقی کرد. دربین سایر تأثیرها باید تأثیر مکتب‌های فلسفی وسیاسی را ذکر کرد که از آنجمله بودمکتب‌های روانشناسی، تعلیم فروید، و آراء مارکس.

یك تأثیر عمدهٔ مکتب‌های روانشناسی درسالهای بلافاصله بعد از جنگ‌اول مخصوصاًبه‌وسیلهٔ آی. ای. ریچاردز (-۱۸۹۳) پدیدآمد. وی که می‌خواست نقد رااز آن حالت ابهام و سرگشتگی که شیوهٔ نقادان تأثرنگار (Impressionnists) به‌آن داده بود بیرون آورد کوشید تا باآنچه وی و یارانش آن‌را «نقدنو» (New-Criticism) خواندندنشان دهد که وظیفهٔ ادبیات عبارتست‌ازاینکه درخواننده تعادل روانی‌یا درواقع«حالات متعادل روانی»(Well-Balanced psychological states) به‌وجودبیاورد. ریچاردزسعی کرد تا نقش‌وتأثیرلفظ را به‌صورت مستقل وهمچنین بدانگونه که درنسج کلام‌ودرارتباط‌بالفظهای دیگرداردبررسی کند وبدینگونه‌تحلیل انتقادی درنزد وی‌به‌قلمرومسایل‌مربوط به‌علم«دلالت‌الفاظ» (Semantics) واردشد. نظریه‌یی که وی درباب نقد ارائه‌کرد ودرآن کوشید تا شناخت «ارزش ادبی»آثار را برمبنای تحقیق روانشاسی استوار سازد نزد تعدادی دیگر از منتقدان نیز-مثل هربرت رید، و ویلیام امپسون- دنبال شد و حاصل جالبی یافت.

تأثیر مکتب روانکاوی فرویدهم درنقد ادبی جالب بود و لیکن نقد هواداران این مکتب برخلاف شیوهٔ نقد روانشناسی ریچاردز مبنی برارزیابی آثار نبود بلکه در

واقع‌مبنی بر تحقیق در پیدایش و نحوهٔ تکوین این آثار بود، در وجدان آفرینندگان آنها. این شیوهٔ نقادی درحقیقت سعی‌داشت مبنای پیدایش الهام‌ها و اسباب‌حصول عقده‌ها و تمایلات سرکوفته‌یی را که احیاناً موجب ابداع آثار ادبی بوده است بررسی کند و این خود نوعی تاریخ‌گرایی (Historicism) بود ـ رجوع به‌تاریخ احوال روانی و درونی. در بین کسانی که کوشیدند آثار ادبی را از دیدگاه منشأ روانی آنها بررسی کنند هربرت رید و ویلیام امپسون را می‌توان ذکر کرد. البته این طرز تحلیل روانشناسی دیگرنمی‌توانست مسألهٔ ارزیابی راهم که غالباً ازمنتقد درمورد آثار ادبی توقع دارند حل کند.

آنچه درین شیوهٔ نقادی مطرح می‌شد عبارت بود از بررسی احوال روانی شاعر و نویسنده؛ یا درحقیقت سعی درشناخت زمینهٔ الهام آنها. این نیز با آنچه نزد منتقدان سنت‌گرای قرن پیش پژوهش در زمینه و حوزهٔ نفوذ خوانده می‌شد تفاوت چندانی نداشت. تفاوت آنها فقط درشیوهٔ بررسی بود نه‌در هدف. چرا که درهردو، هدف عبارت بود از شناخت شرایط و احوالی که اثر ادبی درآن احوال و شرایط به‌وجود آمده بود. این‌نیزتا آنجا که بیرون از حدود جستجوهای‌مربوط به‌تعلیم فروید وپژوهش در زوایای روانی شاعر و نویسنده بود امری بودکه درین ایام مخصوصاً درآثارانتقادی خانم ویرجینیا وولف (۱۹۴۱-۱۸۸۲) دنبال می‌شد. ویرجینیاوولف که خود درداستان‌نویسی‌مقام بلندی داشت وبعضی وی را مهمترین داستان‌پرداز جدید انگلستان شمردداند[۵] درمقالات انتقادی خویش کوشید تا نشان دهد اهمیت اثر ادبی به‌شرایط و احوالی که آن اثر تحت تأثیر آنها به‌وجودآمده است و یا خوانده شده است بستگی دارد. نقد ویرجینیاوولف البته محدود به‌جنبهٔ تاریخی آثار نماند جهات زیباشناختی را هم گه‌گاه درخور توجه یافت.

معهذا گرایش وولف به‌نقد تاریخی جوابی به‌یك حاجت روحی بود که در جامعهٔ عصر وی خواننده غالباً از منتقدطلب می‌کرد و اجابت آن‌منتقدانی راهم که تمایل به‌تعلیم مارکس نشان می‌دادند وامی‌داشت تا در تفسیر منشأ آثار به‌نقش تاریخی طبقات و آنچه نزدآنها جبر تاریخ خوانده می‌شد توجه کنند. شاعرانی مانندآودن (-۱۹۰۷)، استفن‌اسپندر (-۱۹۰۹) و دی‌لـویس (-۱۹۰۴) در

سالهای قبل ازجنگ‌دوم جهانی کوشیدند تا درنقد ادبی منشأ اجتماعی آثار رامورد بحث سازند. با آنکه بعضی از نویسندگان و روشنفکران انگلیسی که در دوران جنگهای‌داخلی‌اسپانیا به‌تعلیم‌مارکس‌گرایش‌نشان‌می‌دادند بعدها از آن‌راه‌بازگشتند درآثار انتقادی غالب آنها هنوز نشانه‌هایی ازین طرز فکر هست و بدینگونه‌چپ‌گرایان وراستروان هریك‌به‌شیوهٔ خویش غالباًبه‌آنچه نقد تاریخی نام دارد وبنایش برتحقیق درمنشأ تاریخی‌آثار و ارتباط بین اثر و آفرینندهٔ اثرست تمایل نشان‌می‌دهند و هرچند هنوزنقادانی‌هم هستندکه آثار ادبی‌را امری می‌دانندکه بین‌نویسنده و خواننده است و به‌گذشتهٔ نویسنده ربطی ندارد اما شیوهٔ التقاطی‌که جامع این روش‌هاست و آثار ادبی را غالباً از دیدگاه‌های مختلف بررسی می‌کند، هنوزهم مثل گذشته در بین روشنفکران بیشتر مطلوبست.

اما در اروپا نقدادبی سنت دیرینه‌یی در ادبیات فرانسه داشت. مقارن سالهای آغاز جنگ جهانی اول هنوز چند سالی بیش، از مرگ برونتیر (۱۹۰۶-۱۸۴۹) نمی‌گذشت اما کسانی چون امیل فاگه (۱۹۱۶-۱۸۴۷)، ژول لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳)، رمی‌دوگورمون (۱۹۱۵-۱۸۵۸)، و آناتول‌فرانس (۱۹۲۴-۱۸۴۴) هنوز درحیات بودند وگوستاولانسون (۱۹۳۴-۱۸۵۷) شیوه‌های نقد تاریخی و علمی را تا مدتها بعد همچنان ادامه داد. دربین اینها فاگه، لومتر، ولانسون به‌حوزهٔ دانشگاه مربوط بودند والبته رمی‌دوگورمون وآناتول فرانس نیزبیش‌وکم با هومانیسم دانشگاهی مربوط می‌شدند. نقدادبی در نزد اینگونه منتقدان اهمیت یك نوع‌کار ابداعی را داشت و همین شور ونشاط آنها بودکه‌آناتول فرانس را وا می‌داشت ادعاکندکه گویی نقدادبی سرانجام تمام انواع ادبی را درخود جذب خواهدکرد.

امیل فاگه، که خود استاد دانشگاه پاریس ودرعین‌حال منتقد ادبی تعدادی‌از جرایدبود درمسایل مختلف ادبی،فلسفی، اجتماعی،وحتی‌سیاسی مقالات ورسالات بسیار نوشت‌که هم‌شامل مباحث‌کلی ونظری وهم‌متضمن تحقیقات‌جزئی‌می‌شد. اما در نقادی فردگرای (Individualiste) بود، و به‌احوال فرد و خلق‌وخوی او بیشتر علاقه نشان می‌داد تا به‌جامعه و تأثیری‌که درفرد دارد. ازین‌رو غالباً می‌کوشید تا احوال ودقایق اخلاقی وروانی‌نویسندگان را ازآثارآنها استنباط‌کند وتصویرهایی

که وی از نویسندگان عرضه می‌دارد به‌همین جهت تأثیر وگیرایی‌خاص دارد.

گوستاولانسون در واقع شیوهٔ تن وبرونتیر را درتحقیقات ادبی دنبال‌کرد. طریقهٔ وی مخصوصاً با قدرت بیان و دقت علمی‌که او داشت سبب شد که تاریخ ادبیات، اندك اندك، بخش عمدهٔ قلمرو نقد ادبی را تسخیر کند. چرا که درنزدوی هرنوع قضاوت دربارهٔ آثار ادبی یك عنصر شخصی داشت‌که عبارت از ارزیابی ذوقی‌بود و یك عنصر غیرشخصی‌که عبارت بود ازمعلومات ناشی از واقعیت‌های تاریخی راجع به‌اثر و نویسنده. و البته هرچند تأثر ذوقی خواننده در مقابل اثر ادبی جنبهٔ شخصی دارد وآن را نمی‌توان تحت نظم و انضباط قاعده درآوردلیکن آنچه از بررسی واقعیات تاریخی درباب اثر و نویسنده بدست می‌آید آن تأثر را تحت نظارت درمی‌آورد، تهذیب واصلاح می‌کند، وتاحد امکان آنرا از آلودگی به‌اغراض باز می‌دارد. بدینگونه، تاریخ ادبیات در آنچه به‌آثار گذشتگان مربوط است تا حد ممکن به‌یك نوع بررسی «عینی» یا «شبه عینی» منجر می‌شود و یك گونه نقد بالنسبه مطمئن می‌سازد. دربین محققان دیگرکه در همین شیوه به‌نتایج جالب رسیدند باید از ژوزف بدیه (۱۹۳۸-۱۸۶۴) یادکرد که داستان تریستان و ایزوت-بدانگونه‌که وی از روی روایات‌کهن پرداخته است- شهرت بسیار دارد. مطالعات وی درباب داستانهای قرون وسطی، امتزاج بسیار دلپذیری بود از قریحهٔ علمی و ذوق انتقادی.

با اینهمه بیرون از حوزهٔ استادان دانشگاه، آثار بعضی منتقدان دیگر نیز در نزد دانشگاهیان و روشنفکران قبول و رواج تمام یافت. از جمله رمی دوگورمون (۱۹۱۵-۱۸۵۸) که خود شاعر و داستانپرداز نیز بود و آنچه را نقد می‌کرد خود بخوبی می‌شناخت، درنقادی‌نمایندهٔ مکتب سمبولیست به‌شمار می‌آمد ومعتقد بود که ورای واقعیت‌هایی‌که عقلی و عمومی است واقعیت‌های دیگر نیز هست. خود وی غالباً اصرار داشت که صورتهای دیگری از آن واقعیت‌ها عرضه دارد و این اصرار گه‌گاه فکر و بیان او را تا حدی غیر معمول و حتی وقیحانه نشان می‌داد. درحقیقت وقتی اروینگ بابیت منتقد امریکایی وی‌را یك جمالپرست افراطی (Ultra-Aesthetic) می‌خواند به‌همین غرابت فکر وی‌که گاه سبب می‌شد همه‌چیز

را فدای زیبایی و ظاهر کند نظر داشت.

شارل مورا (۱۹۵۲-۱۸۶۸) هم که مثل وی معجونی از تمایلات و آراء غریب و افراطی بود نقد ادبی را بیشتر همچون تابعی از نقد اجتماعی و سیاسی تلقی می‌کرد. وی به‌سبب گرایشی که به‌بعضی از لوازم فرهنگ کلاسیك فرانسه‌داشت مخصوصاً باتمام آنچه وی آن رامنسوب به‌فردگرایی، آزادی‌گرایی (Liberalisme) و هرج و مرج (Anarchie) می‌داشت مخالف بود، اصلاح مذهب و همچنین انقلاب کبیر فرانسه‌را به‌شدت‌دشمن می‌داشت‌بلکه‌نسبت به‌نهضت ادبی رمانتیسم‌هم نظری‌کاملا ناموافق اظهار می‌کرد و آن نهضت را مسؤول عمدهٔ خطاها وناکامیهای فرانسهٔ قرن‌نوزدهم می‌شمرد.[۶] معهذا، آنگونه که بعضی نقادان به‌درستی خاطرنشان کرده‌اند خود وی بیش از آنکه یك طبع کلاسیك را عرضه کند معرف یك روح رمانتیك بود: خیال‌پرور، با افکاری آمیخته به‌احساسات و رؤیا.

از جمله کسانی که درموردماهیت وارزش رمانتیسم نظری شبیه به‌رای‌شارل‌مورا اختیار کردند مخصوصاً نام پیرلاسر (۱۹۳۰-۱۸۶۷) درخور یادآوریست که رسالهٔ او درباب«رمانتیسم‌فرانسه» (۱۹۰۷) عبارت بود ازیك‌بررسی تقریباً خصمانه درباب این «انقلاب که در زمینهٔ احساسات و عقاید درقرن نوزدهم» به‌وجود آمد. معهذا پیرلاسر بعدها معتدلتر و بلندنظرتر شد و آثار دیگرش درچهارچوبهٔ این «محدودیت» نماند. وی، بعدها درواقع یك وارث واقعی سنت‌های نقادی سنت‌بوو تلقی شد و شایستهٔ آن نیز بود.

تعدادی از نویسندگان آفرینشگرهم درین ایام در نقد ادبی فعالیت قابل ملاحظه نشان دادند. ازآنجمله مخصوصاً ژول‌لومتر، آناتول فرانس، وپل‌بورژه رامی‌توان نام برد. ژول‌لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳) چون خود قریحهٔ شاعری و قصه‌پردازی‌داشت وحتی چند نمایشنامه هم نوشته بود با رنگ شاعرانه قوی که به‌نقدخویش داد آن را لطف و تأثیری خاص بخشید. شیوهٔ او در نقادی مبنی برتأثرنگاری بود. خود او درباب مقالات انتقادی خویش خاطرنشان می‌کرد که آنها چیزی جز تأثرات نویسنده نیست نهایت آنکه این تأثرات (Impressions) ازروی صداقت وبانهایت دقت‌یادداشت شده‌است. به‌نظرژول درواقع هیچ‌یك ازاصول مربوط به‌زیباشناسی

آن اندازه معتبر نیست که آن را بتوان در ارزیابی آثار معیاری قابل اعتماد شمرد آنچه مهم است تأثر مستقیمی است که در مطالعهٔ اثـر ادبی بلاواسطه برخواننده دست می‌دهد. آناتول‌فرانس (۱۹۲۴-۱۸۴۴) هم که مثل ژول‌لومتر در نقادی‌شیوهٔ تأثر نگاری را مبنای کار خویش کرده بود ناچار مثل او با معارضهٔ برونتیر که در نقد شیوهٔ تحقیقی و اثباتی داشت روبرو شد. معهذا گرایش او به‌تأثـرنگـاری در واقع ناشی از استغراق او در شك فلسفی و از اعتقادش به‌نسبیت امور بود. غالباً خاطرنشان می‌کرد که نقدهم ـمثل فلسفه وتاریخ ـنوعی داستان است که‌اختصاص به‌اذهان آگاه وکنجکاودارد. البته داستان هم، چون نیك‌بنگری، هرچه باشدنوعی نـوشتن شرح حال شخصی (Autobiographie) است. درینصورت منتقد خـوب کسی است که داستان ماجراهای روح خود را در معرکهٔ بـرخـورد با شاهکارهـا بیان می‌کند. بدینگونه، چون انسان نمی‌تواند بکلی ازخود برآید هرچه به‌عنوان نقادی می‌نویسد ناچار ذهنی است ونقد عینی هم که برونتیر به‌اعتقاد خودمی‌خواهد بنا کند به‌قول وی در واقع دستگاه خلل‌ناپذیریست که فقط ده‌سالی دوام خواهـد داشت! در حقیقت تحت تأثیر اعتقاد جزمی به‌شك، آناتـول‌فرانس نمی‌تـوانست این نکته را تصدیق کند که منتقد می‌تواند خالی از هرگونه شائبهٔ اغراض باشد.با اینهمه نقد خود وی هم اگر چند برتأثرنگاری مبتنی بود بهیچوجه نقدی بلهوسانه، غرض‌آلود، و غیر مسؤول محسوب نمی‌شد بلکه بیشتر حاکی از ذوق و قـریحهٔ تربیت یافتهٔ یك ادیب هومانیست به‌نظر می‌رسید.

اما پل‌بورژه (۱۹۳۵-۱۸۵۲) که نیز مثل آناتول‌فرانس یك داستانپـرداز بود از تأملات روانشناسی که رنگ خاصی به‌داستانهایش داده بود برای خود راه دیگری به‌نقد ادبی گشود. وی در آنچه به‌نام «بررسی‌هایی در روانشناسی معاصر» نشر کرد (۱۸۸۳) کوشید تا از روی تحقیق در احوال و آثار نویسندگانی که در عصر وی موردقبول بودند تصویراخلاقی جامعهٔ عصررا طرح کند. همین‌ملاحظات همراه با بررسی‌های روانشناسی واخلاقی سبب شد که وی در رمان معروف«مرید» (Le Disciple) بکوشد تا نویسندگان را متوجه مسؤولیت خویش کند وآنانرا از هرج و مرجی که در تعلیم بعضی منتقدان وصاحبنظران هست برحذر دارد.درواقع وی هیپولیت‌تن منتقدمعروف عصرخویش را درین‌داستان درقالب «آدرین‌سیکست»

وارد کرد و در شخصیت او افراط در جزمیگری و افراط‌گرایی را محکوم نمود. معهذا همین داستان او در واقع تجسم کمال مطلوبی بود که هیپولیت‌تن ازداستان‌پردازی داشت: یك سند مربوط به‌تاریخ و سرگذشت اخلاقی.

نقد ادبی، در دنبال تحقیقات و بررسی‌های امثال برونتیر، فاگه، لانسون،و بدیه در حوزهٔ دانشگاهها تدریجاً تحت تأثیرسنت‌های مربوط به‌تاریخ قرارگرفت‌وبه‌تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی منجر شد. چنانکه در فاصلهٔ دوجنگ جهانی این حالت تاریخ‌گرایی در سراسر نقدی‌که در حوزهٔ دانشگاهها یا محافل وابسته بدانشگاه رایج بود همه‌جا محسوس شد. در نزد کسانی مثل ژوزف بدیه، دانیل مورنه، و دیگران این گرایش مخصوصاً از ادامهٔ نفوذ سنت بوو، تن، وبرونتیر حکایت می‌کرد. ادبیات فرانسه درین سالها مخصوصاً از لحاظ ارتباط‌آن با ادبیات‌خارجه مورد تحقیق واقع گشت. از جمله، فردینان بالدنسپرژه (F. Baldensperger) که در واقع نوعی هومانیسم تازه را، در معنایی وسیعتر، تبلیغ می‌کرد با همکاری پل‌هازار مجلهٔ «ادبیات تطبیقی» را به‌وجود آورد که در آن خود وی مخصوصاً به‌ادبیات انگلیسی و آلمانی پرداخت، پل‌هازار به‌ادبیات اسپانیایی وایتالیایی‌توجه کرد،وپل‌وان‌تیگم به‌ادبیات اسکاندیناوی اشتغال جست.میراث نقد تاریخی‌ولغوی همچنان در تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی دنبال شد و درینگونه نقد که غالباً آثار ادبی را بی‌آنکه از لحاظ هنری و زیبایی ارزیابی نمایند از لحاظ منشأیا طرزبیان شرح و تفسیر می‌کنند محققان گه‌گاه به‌کلی فراموش می‌کنند که تأمل در یك یك درختان جنگل آنها را از اینکه در ورای درختها، جنگل را هم ببینند باز می‌دارد. از ویژگی‌های نقادی سالهای بین دو جنگ، و همچنین سالهای بعد از جنگ دوم این بود که مشاجرات فلسفی، ادبی، و اجتماعی تحت تأثیرمداخلهٔ مطبوعات‌خیلی بیش از ادوار پیش با سروصدا همراه شد. دربین این مشاجرات آنچه مخصوصاً از مقولهٔ ادبی بود عبارت بود از بحث دربارهٔ رمانتیسم و مشاجره در باب شعر سره. مشاجرهٔ راجع به‌رمانتیسم البته سابقهٔ زیاد داشت اما درحدود سال ۱۹۲۷ که صدمین‌سال شروع نهضت رمانتیك در فرانسه محسوب میشد بهانه‌یی برای تجدید مناقشه پیش آمد و مخالفان رمانتیسم آن نهضت را همچون تأثیری‌که انگلستان و

آلمان در ادبیات فرانسه برجای نهادند وسنت ملی ادبیات فرانسه‌را بـا آن ضایع و تباه نمودند محکوم کردند. مناقشهٔ مربوط به‌شعر سره هم که یکدوسالی زودتر ازصدمین‌سال نهضت رمانتیسم در گرفت در واقع منتهی شد به‌قبول برتریهای‌شعر سمبولیست ـ پل‌والری. درین مسأله صحبت درین بود که جوهر شعر یعنی آنچه شعر محض وشعرمجرد را تحقق می‌دهد ومایهٔ امتیاز قطعی‌آن از نثرمیشودچیست؟ حاصل مشاجرات نشان داد که شعر سره عنوان نوع خاصی ازشعر نیست بلکه‌فقط یك نوع کمال مطلوب است‌که شعرممکن است درصدد نیل بدان باشد وشایدفکر «تصویرگرایی» (Imagism) هم که درامریکا به‌وسیلهٔ عزراپاوند تبلیغ میشدصورت دیگر یا تجسم و تظاهری از پاره‌یی اوصاف آن تلقی تواند شد.[۷]

در هرحال فکر «شعرسره» مثل آنچه در مکتب معروف بـه‌دادائیسم، و سپس در مکتب سوررئالیسم تجلی یافت وگرایش به«ناخودآگاه» را همچون وسیلهٔ عمده‌یی درنیل به‌کمال شعروهنر ترویج می‌نمود، خود به‌یك معنی نوعی اجتناب‌ازدرگیری با واقعیت‌هـای حسی و عقلی بود و تفسیر فلسفی آن را مـی‌بایست مخصوصاً از «درون‌گرایی» (=Intuitionnisme) هانری برگسون جست. این فلسفه که به‌وسیلهٔ برگسون (۱۹۴۱ـ ۱۸۵۹) تعلیم‌میشد وجوهرش هم عبارت ازمخالفت بامادیگری، مخالفت با تعقل‌گرایی، وتشویق به‌اشراق و شهود بود نزدکسانی چون شارل‌پگی (۱۹۱۴ـ۱۸۷۳) ضرورت «اقدام» «زندگی»، و «ایمان» را الزام می‌کرد و به‌قول وی «زنجیر ما را می‌گسیخت» و درعین‌حال نزد بعضی هم فقط بهانه‌یی میشدبـرای گریز از تعقل ـ نوعی نیهیلیسم.

معهذا درسالهای بحران جهانی (۱۹۳۲ـ۱۹۲۹) که بازشبح جنگ وانقلاب اروپا و جهان را تهدید مـی‌کرد این گـریز از واقعیت در ادبیات، جای خود را به‌برخورد جدی با مسایل واقعی و محسوس داد و روح انتقادی‌که در معنی وسیع خویش ـ یعنی نیروی تحقیق، شناخت، و ارزیابی ـ یك ویژگی تمدن و فـرهنگ معاصر به‌نظر می‌آید؛ همه چیز، همهٔ ارزش‌ها و همهٔ مظاهر فرهنگ، را در حوزهٔ بررسی خویش گرفت.

بدینگونه، تا پایان ربع اول قرن حاضر منتقدی کـه در فـرانسه مخصوصاً

این روح انتقادی را در ارزیابی آثار ادبی با حوصله و دقت تمام به‌کار برد ژاك‌ـ ریویر (۱۹۲۵ ـ ۱۸۸۶) بود که سالها نیزمدیریت نشریهٔ ادبی معروف NRF (مجله جدید فرانسوی) را برعهده داشت. شیوه‌یی که وی درنقدآثار ادبی به‌کارمی‌بست عبارت بود از سعی درتحلیل اثر واینکه ازطریق شهود ودرون‌بینی به‌دنیای‌نویسنده راه بیابد. از این‌روبه‌آنچه از راه تحقیق و تاریخ در بارهٔ نویسنده حاصل میشد چندان توجه‌نداشت وگویی آنگونه اطلاعات را درفهم اثر، چندان مهم‌نمی‌شمرد. نظیر همین شیوه، به‌وسیلهٔ دو منتقد دیگر نیز همچنان ادامه یافت چرا که، آندره سوارس (۱۹۴۸-۱۸۶۸) و شارل دوبوس (۱۹۳۹-۱۸۸۳) نیز مثل ژاك‌ریویر آن قدرکه طالب غنی‌کردن روح و جان خویش بودند به‌توسعهٔ اطلاعات خود اهمیت نمی‌دادند. چنانکه سوارس کوشید تا به‌شیوهٔ عرفانی هانری برگسون ـ که وی علاقهٔ خاصی به‌فلسفهٔاونشان می‌داد ـ باآنچه مایهٔ الهام نویسنده است به‌طورمستقیم ارتباط شهودی پیدا کند. طرفه آنست‌که فلسفهٔ برگسون برخلاف شوق و شوری که در سوارس پدید آورد در فکر یك منتقد دیگر این زمان، ژولین‌بندا (ـ ۱۸۶۷ ۱۹۵۶) تأثیری که باقی گذاشت نفی و انکار سخت بود. بنداکه یك منتقدستیهنده بود، در نقد فلسفهٔ برگسون ملاحظات تند ـ گه‌گاه زننده و دور از انصاف ـ اظهار کرد و آن را مشحون از تناقض و اشتباه خواند. مهمترین و نام‌آورترین منتقد فرانسوی در فاصلهٔ بین دو جنگ جهانی آلبرتیبوده (۱۹۳۶ ـ ۱۸۷۴) بودکه به‌ـ مطالعهٔ فلسفه، تاریخ، و ادبیات عشق وافری داشت و همین‌نکته به‌نقد اوعمق‌ونفوذ خاص می‌بخشید. وی نیز مثل سوارس از فلسفهٔ برگسون متأثر بود و در نقد آثار ادبی لازم می‌دیدکه منتقد بانویسنده همدلی بیابدوبا طریقهٔ شهود واشراق‌برگسونی جریان اندیشهٔ نویسنده را تا آستانهٔ ابداع دنبال کند. بروی ایراد کرده‌اند که غالباً تمایل به‌مسامحه و اغماض دارد و در برملا کردن معایب و نقایص آثاراصرار و خشونتی را که از منتقدی دقیق وجدی انتظار می‌رود نمی‌ورزد اما این حالت وی ظاهراً بدان سبب بود که وی به‌عنوان مورخ توجه به‌نسبی بودن بسیاری‌امور و قضایا داشت و این نکته وی را از جمودکه لازمهٔ تعصب است باز می‌داشت.این روح تسامح‌درنزدامیل شارتیه معروف به‌آلن (۱۹۵۱-۱۸۶۶) نیزجلوهٔ بارزداشت. آثار انتقادی او که متضمن مطالعاتی درباب بالزاك و دیکنس و تحقیقاتی در باب

تربیت و دربارهٔ روابط هنرها نیز هست از وسعت حوزهٔ علائق او حاکی است. معهذا وی به‌جای آنکه مثل پیرلاسر و ژولین‌بندا با آنچه مخالف عقیدهٔ اوست به‌ستیز تعصب‌آلود برخیزد کوشید تا در هرمورد آنچه را اندیشهٔ درست وعاری‌از تعصب و محدودیت می‌شمرد تعلیم کند.

در بین نویسندگان و شاعران این سالها نیز مثل سالهای پیشتر بعضی قریحهٔ نقادی نشان دادند یا خود بیشتر به‌نقادی معروف شدند. از جمله درین زمینه می‌توان از ادمون‌ژالو (۱۹۴۹ - ۱۸۷۸) داستانپرداز، و والری‌لاربو (۱۹۵۶ - ۱۸۸۱) شاعرو داستاننویس نام برد که‌آثار انتقادی‌آنها از وسعت وتنوع حوزهٔ علاقهٔ آنهاحکایت دارد. همچنین نام ژان‌پل‌سارتر (-۱۹۰۵) در خور ذکرست که علاوه بر آثار فلسفی وابداعی‌خویش به‌نقد نیز علاقه دارد و در یك رسالهٔ نظری وانتقادی خویش به‌نام «ادبیات چیست؟» می‌کوشد تا ضرورت تعهد و التزام را برای نویسنده‌ومنتقد نشان دهد.

در دوره‌یی که روح نقادی بیش ازهردورهٔ دیگر درادبیات جلوه دارداکنون دیگر کمتر نویسنده و شاعر ارزنده‌یی هست که ناچار برای توجیه شیوهٔ فکروبیان خویش‌هم که باشد به‌نقادی دست نزده باشد وکسانی چون پل کلودل، آندره‌ژید، ژرژدوهامل، آندره مالرو، و آلبرکامو در مقالات، مصاحبه‌ها، و مقدمه‌های خویش گه‌گاه مثل نقادان حرفه‌یی به‌نقد و ارزیابی آثار ادبی پرداخته‌اند. درست‌است که بعضی ازینگونه آثار انتقادی مثل آنچه ژان‌پل‌سارتر دربارهٔ بودلر و آنچه‌رولان‌بارت دربارهٔ میشله نوشته است شاید بیشتر از مقولهٔ ماوراء نقد باید تلقی شود تا نقد درمفهوم عادی[۸]؛ معهذانقد این‌آفرینشگران‌نوآور غالباً جاذبهٔ خاصی برای‌عامهٔ خوانندگان جوان عرضه می‌کند که در نقد سنگین و ملال‌انگیز دانشگاهیان نیست. درهرحال اگر در نقد غالب این نقادان‌آفرینشگرنیز مثل نقد بعضی منتقدان‌حرفه‌یی و تفسیرگر دیگر هیچ «کوشش بیطرفانه»یی برای دستیابی به‌شناخت بهترین آثار به‌چشم نمی‌خوردوغالباً نظرگاههای فردی‌یا اجتماعی خاص دنبال میشود البته‌جای تعجب هم نیست. در دنیایی که همه‌چیز درآن، انسان را به‌مبارزه و تلاش‌می‌خواند نقد ادبی که خود را وجدان ادبیات و ادبیات را وجدان جامعه می‌پندارد اکنون

دیگر احساس می‌کند که بیطرفی جز نوعی فرار از مسؤولیت نیست معهذا بیشك گرایش به‌عینیت هم خود یك نوع مسؤولیت‌گرایی است ـو ازین‌روست که‌گویی نقد همیشه بین این دو قطب مخالف در نوسان خواهد ماند.

در اسپانیای قرن حاضر از نقد ادبی آنچه مربوط بـه جنبهٔ فلسفی، روانشناسی، یا زیباشناسی بود اکثر در آثار کسانی که به‌عنوان مقاله‌نویسان مشهور شدند مورد تـوجه گشت. از آنجمله بود میگل ده اونامونو (۱۹۳۶ ـ ۱۸۶۴) کـه شاعـر و داستانپرداز هم بود اما شهرتش مخصوصاً بـه‌سبب مقالات انتقادی و فلسفی است. تعلیم فلسفی او در واقع نوعی اگـزیستانسیالیسم است وتأثیر کیرکگورد در آن پیداست. این تعلیم مخصوصاً در اثر معروف او بنام «احساس تـراژیك زنـدگی» (۱۹۱۳) جلوه دارد و نویسنده در طی ایـن مهمترین کتاب فلسفی اسپانیایـی نشان می‌دهد که چطور سرنوشت انسان عمده‌ترین مسأله‌یی است که ذهن وی رامشغول می‌دارد. نگرانی ازمسألهٔ ابدیت که بدون اطمینان ازآن،به‌اعتقاد وی، زندگی‌انسان به‌کلی لغو وپوچ به‌نظر می‌رسد درین اثـر، نویسنده را همچـون متفکری شکاك نشان می‌دهد که می‌خواهد مبنایی برای ایمان خویش بجوید و نمی‌توانـد بـه آن دسترسی بیابد. اونامونو که یك چند در قارهٔ اروپا سفرکرد وچندی هم درفرانسه به‌حال تبعید بسر می‌برد در سالامانکا تا مقارن آغـاز جنگهای داخلی اسپانیا استاد ادبیات یونانی و در عین‌حال متصدی اداره دانشگاه بود. بـه‌علاوه آشنائی درست باالسنهٔ لاتینی، فرانسوی، ایتالیایی، انگلیسی وآلمانی او را با تمام اندیشه‌وادبیات اروپا از قدیم تا جدید مرتبط می‌داشت. در آنچه به‌احوال کشورش مربوط میشد اونامونو به‌تربیت قوم، و نشر فرهنگ در بین مردم علاقهٔ بسیار نشان می‌دادمعهذا ذوق مخالفت با عقاید جاری گه گاه او را به‌تناقض‌گویی نیز می‌کشانید. از جمله، برای آنکه به‌قول خود جوهر کاستیلی (Casticismo) قوم اسپانیایی را از تأثیـر جنبه مخرب تمدن اروپایی دور نگهدارد در ۱۸۹۸ طی مقاله‌یی معروف گـرایش به‌فرهنگ اروپائی را به‌شدت مورد انتقاد ساخت چنانکه دهقان بیسواد اسپانیائـی را از کارگر آگاه و کارآزمودهٔ نیویورك خوشبخت‌تر، فرزانه‌تر، و تندرست‌تـر خواند وحتی جهالت (Ignorancia) اورا بالحنی شاعرانه ودرعین‌حال‌سفسطه‌آمیز

که خاص اوست نوعی حکمت (Sabiduria) و دانش خدایی (Ciencia Divina) خواند. درعین‌حال عقاید او که در مجموعهٔ هفت جلدی مقالاتش گرد آمده است روی هم رفته معرف نوعی آزادگرایی (Liberalism) است که در آن ایام در نزد متفکران انگلستان رواج تمام داشت. معهذا علاقه به‌جوهر اسپانیایی سبب میشد که اونامونو از طریق اتحاد و اتصال با آن وجود خود را در وجود اسپانیا جاودانه سازد و بدینگونه مسألهٔ ابدیت را هم که مهمترین عقدهٔ فکری اوبود برای خودحل کند. دربین آثار او آنچه مخصوصاً از لحاظ نقد ادبی خالص اهمیت دارد کتابی است به‌نام «زندگی دن‌کیخوته و سانچو» که در واقع تفسیری زیرکانه و آمیخته با ذوق وظرافت از زندگی نویسندهٔ کتاب است. همچنین درین زمینه نام خوزه ارتگاای‌گاست (۱۹۵۵-۱۸۸۳) در خور ذکرست که استاد فلسفه بود و می‌توان او را از پیشروان فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم هم به‌شمار آورد.[۹] مجله‌یی بنام مجلهٔ غرب که وی بنیان نهاد درنشرفرهنگ و فلسفهٔ آلمانی در اسپانیا تأثیربسیار داشت‌وسبك قوی و روشن نویسندگی او ازاسباب عمدهٔ شهرتش بود. ارتگا با آنکه درمادرید بتدریس متافیزیك اشتغال داشت و مخصوصاً به‌فلسفهٔ آلمان علاقه می‌ورزید خود بیشتر یك نوع روزنامه‌نگار فیلسوف مآب بود تا یك فیلسوف ژرف‌نگر. در یك کتاب انتقادی راجع به«اندیشه‌های کیخوته» این ذوق روزنامه‌نگاری به‌صورت جالبی با قریحهٔ فلسفی توأم شده است. یك عبارت معروفش درین کتاب که می‌گوید «من‌عبارت هستم از من و پیرامونم(yo Soy yo y mi Circonstancia) در عین‌آنکه جوابی به‌عبارت«می‌اندیشم پس هستم» دکارت‌محسوبست تلقی او را از ارتباط انسان ومحیط وی بیان‌می‌دارد. دریك اثردیگر که در «باب‌اسپانیایی‌بی‌مهرهٔ پشت» (Espana invertebrada) سخن می‌گوید نسبت به مردم اسپانیا و بنیادهای فرهنگ آن بطور آشکارا بدبینی اظهار می‌کند. عمدهٔ شهرتش به‌خاطر کتابی‌است معروف به«طغیان توده‌ها» که در آن نفوذ قدرت عامه را انتقاد می‌کند و پیدایش تخصص‌های حرفه‌یی را از اسباب انحطاط و زوال تمدن می‌یابد. در این کتاب نویسنده با آنکه ازبسیاری جهات با اسوالد اشپنگلر تفاوت نظر دارد از لحاظ اشارت به‌انحطاط تمدن‌غرب‌سخنانش باکلام‌اشپنگلرشباهت می‌یابد و گاه نیزلحن نیچه را به‌خاطر می‌آورد. اثردیگرش که مخصوصاً از لحاظ نقدادبی درخورتوجه

می‌نماید ملاحظاتی است درباب مسایل فلسفی مربوط به‌هنر ـ و رهانیـدن هنر از هومانیسم (La Deshumanizacion del arte). می‌گوید که هنر نیز مثل اخلاق‌و عقل وجودش برای آنست‌کـه تا بـه‌زنـدگی خدمت کند درینصورت وقتی تمام ارزش‌های اجتماعی گرایش به‌سوی دموکراسی و مساوات طلبی دارد چـرا بایـد هنر در زندان قواعد و رسوم مربوط به‌سبك که ناشی از غلبهٔ روح هومانیسم‌است باقی بماند؟

معهذا نقد ادبی اسپانیا در این ایام، در مقابل این غلبهٔ روح هومانیسم مقهور بود و هومانیسم بر آن‌حکومت واقعی داشت. چنانکه مارسلینوای‌پلایو (۱۹۱۲- ۱۸۵۶) کـه کتابی درباب عقاید زیبا شناختی در اسپانیا نـوشت و همچنین فـرانسیسکو گونتسالس(۱۹۱۷-۱۸۳۳) که تاریخ نقد ادبی اسپانیا رابررسی کرد در واقع بیشتر به‌تحقیقات ادبی و آنچه هومانیسم خوانده میشد خدمت می‌کردند. درین رشته از نقد ادبی در اواسط قرن نام رامون پیدال (- ۱۸۶۹) و امـریکوکاسترو (-۱۸۸۵) مخصوصاً شایان یادآوریست. پیدال مطالعات دقیقی درباب حماسه و تاریخ‌اسپانیا کرد، وکاسترو کتابی درباب اندیشهٔ سروانتس، وکتابی دیگر درباب اسپانیادرتاریخ نوشت‌که هردو از حوصله و تعمق محققانه حکایت داشت.

بطورکلی درآنچه نقد ادبی در بـاب ارزیابی میراث فرهنگ گـذشتهٔ اسپانیا عرضه می‌کند در قرن حاضر دو جریان مخالف غالباً با یکدیگر برخوردی مشهود دارند. یك جریان که مخصوصاً از اندیشهٔ امثال اونامونو، و ارتگاگاست سرچشمه می‌گیرد فرهنگ اسپانیا را در مواجههٔ با اروپا بررسی می‌کند و جـریان دیگر که پیدال و کاسترو نمایندگان آن بشمارندگذشتهٔ اسپانیا را در مقابله‌بااسلام و عرب می‌نگرد. اونامونو توافق کامل فرهنگ اسپانیائی را با فرهنگ باستانی‌رم امری محقق میشمارد و تأثیر ریشه‌دار و مستمر رم را در روح اسپانیائی بـا نفـوذ گذرا وبی‌دوام اعراب درخورمقایسه نمی‌یابد. همین‌که زبان اسپانیایی یك‌شاخه از زبان لاتینی محسوبست و همچنین این نکته کـه اسپانیاییها هنوز مـوافق مفاهیم و تصورات رومیان قدیم فکر می‌کنند به‌عقیدهٔ وی نشان می‌دهدکه اسپانیا با فرهنگ غربی و رومی اتحاد انکارناپذیر دارد معهذا به‌عقیدهٔ اونامونو این اتحاد مانـع از

آن نیست که فرهنگ اسپانیایی ویژگیهای خاص خویش را نیز که ناشی از تأثیر اقلیم و نژادست حفظ کرده باشد. ارتگاگاست‌هم که نسبت به‌تأثیر عرب و اسلام بهیچوجه نظر مساعد ندارد اسپانیا را مخصوصاً به‌فرهنگ آلمانی مربوط می‌یابد. می‌گوید حملهٔ اعراب بهیچوجه نقش عمده‌یی در فرهنگ اسپانیا نداشته است و این سرزمین بیشتر با فرانسه، انگلستان، و ایتالیا پیوند دارد. در مقابل این طرز تلقی ازفرهنگ اسپانیا بایدجریان مخالف را ذکر کرد که مخصوصاً به‌نقش‌فرهنگ اسلامی و یهودی در تحول فرهنگ و تاریخ اسپانیا نظر دارد. از جمله امریکو کاسترو تاریخ اسپانیا را از ۷۱۱ که اعراب به‌این سرزمین آمده‌اند آغاز می‌کند و سابقهٔ رومی شبه‌جزیره را از لحاظ فرهنگ ملی چندان در خورتوجه نمی‌یابد. پیدال نیز به‌تأثیر عمیق فرهنگ عربی در سنت‌های اسپانیائی توجه خاص دارد، و از جمله در مسألهٔ معروف مربوط به‌تأثیر داستان معراج در پیدایش کومدی الهی نظر آسین‌پالاسیوس را تأییدمی‌کند.[۱۰] درهرصورت، تحقیقات ادبی درباب‌فرهنگ اسپانیا رنگ خاصی به‌نقد ادبی امروز اسپانیا داده است. از محققان اخیر که‌بیشتر به‌تاریخ و تاریخ ادبی علاقه نشان داده‌اند پاره‌یی کوشیده‌اند تا با توجه به گذشته در نسل حاضر و دربین جوانان مستعد حس غرور و شوق به‌فرهنگ را برانگیزند چنانکه بعضی نیز خواسته‌اند نشان دهند که ادراك درست آثار ادبی گذشته فقط وقتی بدرستی ممکن خواهد بود که محیط و عصر نویسندگان آنها بدرستی‌ادراك شود. جنگهای داخلی اسپانیا (۱۹۳۹-۱۹۳۶) و احوالی که در دنبال‌آن روی نمود تعداد زیادی از ارباب فکروهنر، از جمله نقادان و محققان را به‌خارج پراکنده کرد و البته با این نابسامانیها هم که اکنون هست نمی‌توان امید زیادی به‌رشد و توسعهٔ ادبیات و نقد ادبی در اسپانیا داشت.

اما در ایتالیا مقارن نخستین سالهای قرن حاضر جوزوئه کاردوچی (۱۸۵۳-۱۹۰۷) منتقد و شاعر معروف قرن اخیر ایتالیا درگذشت که هرچند نقد او عمق فلسفی نقد فرانچسکو دسانکتیس (۱۸۸۳-۱۸۱۷) را نداشت از جهت احاطهٔ وی برفنون شاعری و از لحاظ دقت در تحقیقات ادبی جالب بود. کاردوچی درواقع معرف واقعی روح هومانیسم در اواخر قرن نوزدهم بود و علاقهٔ او به‌سنت‌های

کلاسیك نوعی واکنش در مقابل گرایش‌های رمانتیك به‌شمار می‌آمد. نقدی که درین زمان در ایتالیا رواج داشت عبارت بود از شیوهٔ تحققی و اثباتی؛ و درواقع بیشتر برواقعیات و اسناد متکی بود تا برداوریهای ذوقی وزیباشناختی. کاردوچی نیز در نقد، به‌طریقهٔ تاریخی و به‌بررسی اسناد و مدارك علاقه می‌ورزید ومطالعات او در تاریخ ادبیات عده‌یی رابدان‌کار جلب‌کرد ومطالعات مربوط به‌تاریخ‌ادبیات را در مسیر ذوق و دقت انداخت.

معهذا بعد از کاردوچی، آنکه روح تازه‌یی در نقد ادبی ایتالیا دمیدبندتو-کروچه (۱۹۵۲-۱۸۶۶) بود که هرچند مثل پیروان و تربیت‌یافتگان کاردوچی به‌مطالعهٔ تاریخ و اسناد علاقه داشت لیکن در نقد مخصوصاً شیوه‌یی شبیه به‌شیوهٔ دسانکتیس را دنبال‌کرد و در واقع قضاوت مبتنی برذوق و زیباشناخت را اهمیت بیشتر داد. کتاب او به‌نام زیباشناخت (Estetica) در سرآغاز قرن حاضر به عنوان یك شیپور انقلاب در ادبیات ایتالیا طنین افکند (۱۹۰۲). وی به‌همراه یك منتقد و فیلسوف دیگر جووانی جنتیله (۱۹۴۴-۱۸۷۵) مجله‌یی بنام نقد (La critica) در شهر ناپل پی افکند که درحقیقت غالب مطالب آن را کروچه می‌نوشت و تأثیر آن در محیط فکری و ادبی ایتالیا قابل ملاحظه بود. چندین رساله وکتاب کروچه که در بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۳۶ منتشر شد مسایل مربوط به‌زیبا شناخت را همچنان دنبال کرد چنانکه تعدادی کتاب و رسالهٔ دیگر نیز در همین‌سالها و بعد از آن در مسایل مربوط به‌تاریخ و ادبیات ازجانب وی انتشاریافت که روی‌هم رفته معرف علاقهٔ وی بود به‌مسایل تاریخ، فلسفه، و نقدادبی. بندتو کروچه تعداد زیادی‌مقالات انتقادی دربارهٔ آثار و احوال نویسندگان و شاعران ایتالیا در مجلهٔ خویش منتشر کردکه بعدها تحت عنوان ادبیات ایتالیای نوین در طی چندین مجلد به‌طبع رسید. دربین این نویسندگان نام دسانکتیس و کاردوچی مخصوصاً در خور ذکرست چرا که در باب آنها مقالات کروچه ذوق و لطفی انسانی و عالی دارد. رساله‌یی هم در نقد فلسفهٔ هگل نوشت با این عنوان: آنچه ازفلسفهٔ هگل زنده است وآنچه مرده است. کروچه درین رساله نشان دادکه با وجود علاقه‌یی که به‌عناصر زندهٔ فلسفهٔ هگل دارد وی را نباید از پیروان هگل شمرد و در واقع علاقهٔ وی بیشتر به‌ویکو متوجه بودکه رساله‌یی مستقل هم در باب فلسفهٔ وی نوشت. خود او فلسفهٔ‌خویش

را که شامل مسایل زیباشناخت، منطق، اقتصاد و اخلاق میشد بـه نام فلسفهٔ روح (Filosofia Della Spirito) می‌خواند زیرا که اصل تعلیم او در همهٔ ایـن مسایل مبنی‌برین اندیشه بود که عالم در حقیقت فقط تجلی روح است وبس. کـروچـه معتقد بود که آثار ادبی را می‌بایست ازروی تأثیری که برروی خواننده می‌گذارند ارزیابی کرد چرا که خواننده نیز با ارزیابی خویش در آفرینش آثار با شاعـر و نویسنده همکاری دارد. درعین‌حال کروچه کوشید تا بین آنچه در آثار شاعـران شعر واقعی (Poesia) محسوبست با آنچه غیر شعر (Non - Poesia) بـه‌شمارست تفاوت بگذارد و از جمله در کومدی الهی دانته مواضعی را که از لحاظ ذوقی و زیباشناختی شعر مجرد محسوبست از آنگونه موارد کـه کلام شاعر بیشتر جنبهٔ فلسفی وتمثیلی دارد ودرحقیقت به‌مثابهٔ قالب وچهارچوبی برای «شعر» محسوبست جدا کرد. در آنچه مربوط به‌نقد و ارزش کار نقادیست طرز تلقی کـروچه بیشتر جنبهٔ فلسفی داشت. وی بین منتقد که به‌اعتقاد وی می‌بایست فیلسوف باشد با کسی که فقط «انتقاد کتاب» می‌نویسد تفاوت بسیار قایل بود و تأکید می‌کرد کـه منتقد درعین‌حال نبایدارزش‌های اخلاقی را با ارزش‌های ذوقی وزیباشناختی خلط کند. کروچه هرچند بیشتر به‌عنوان فیلسوف ومربی شناخته بود اما مطالعات‌اومخصوصاً در نقد ادبی و مسایل مربوط به‌نقد و زیباشناخت اهمیت داشت. چنانکـه در طی سی‌سالهٔ آخرعمر رساله‌هایی مستقل دربارهٔ تعدادی از شاعران و نویسندگان اروپا مثل گوته، شیکسپیر، کورنی، و دانته نیز منتشر کـرد که از آنمیان آنچه دربـارهٔ دانته نوشت تا حدی مایهٔ رنجش دوستداران دانته شد.

جووانی جنتیله نیز که نزدیکترین دوست دوران جوانی کـروچـه محسوب میشد مثل او در نقد ادبی آثار قابل ملاحظه به‌وجودآورد که از آنجمله بودکتابی بنام دانته و مانزونی رساله‌یی بنام «مانزونی ولئوپاردی» و کتابی بنام فلسفهٔ هنر، امـا وی از فلسفهٔ هگل که در اصول آن با بندتو کروچه همداستان بود ضرورت وجـود یك «دولت مطلقه» را استنباط کرد و همین نکته وی را به‌همکاری با فاشیستهاسوق داد. نه‌فقط افکار تربیتی جنتیله مبنی برهمین گرایش‌ها بود بلکه وی حتی‌درتدوین اثر عظیم علمی خویش ـ دائرةالمعارف ایتالیا Enciclopedia Italiana ـ نیز این روح فاشیستی را مخصوصاً در مقالات مربوط به‌فرهنگ و تاریخ ایتالیا منعکس

کرد. در سالهای آخر، که دوستی او با کروچه قطع شده بود، فعالیت او بیشتر در خدمت حزب فاشیست مصروف میشد و سرانجام در فلورانس بدست مخالفان حزب کشته شد.

برخلاف وی، کروچه همچنان به‌جبههٔ «لیبرال» وفادار ماند و همین دوری ازدستگاه موسولینی بعدها به‌وی فرصت دادتادرتجدید حیات ایتالیای بعدازفاشیسم شرکت فعال داشته باشد.

غیر از کروچه و جنتیله، تعدادی نقادان دیگر در ایتالیا همچنان شیوهٔ نقد ذوقی‌و زیباشناختی را به‌مثابهٔ نوعی واکنش در مقابل نقد تحققی و فضل‌فروشانهٔ ادیبان ادامه دادند. مجله‌یی بنام «آوا» (La Voce=) که از شش سالی قبل از جنگ اول تا اواسط آن جنگ منتشر میشد و مؤسس آن جوزپه پرتسولینی (– ۱۸۸۲) خود منتقدی جوان و پرشور بود مقالات منتقدانی مثل کروچه، جنتیله، وجوزپه‌آنتونیو بورگزه (۱۹۵۲ – ۱۸۸۲) را درباب مسایل فلسفی و ادبی جاری منتشر می‌کرد و به‌سبب صراحت، شهامت، و موقع‌شناسی خویش تأثیر جالبی در فرهنگ عصر خویش باقی گذاشت.

طرز تلقی این منتقدان از مسایل ادبی صبغهٔ فلسفهٔ ایدئالیستی را داشت و بندتو کروچه که پیشرو این منتقدان بشمار می‌آمد خود تمایلات اشراقی داشت و درباب‌تاریخ‌هم که بدان علاقهٔ خاص‌می‌ورزیدمعتقدبود که تاریخ‌بهیچوجه‌یك سلسله حوادث گذشته که آنها را باید کشف‌کرد نیست بلکه تاریخ در واقع نوعی‌احیاء مجدد زمان گذشته است در وجدان و شعور زمان حال.[۱۱] البته نقدی تا این اندازه مبتنی برمکاشفه و تأثرگرایی همواره با این خطر مواجه بود که در دست منتقدان بی‌تجربه وفاقدصلاحیت تبدیل به‌نقدی تعقل‌گریز،سطحی، و فوق‌العاده ذهنی‌گرای شود. با اینهمه، منتقدی مثل جوزپه آنتونیو بورگزه، که درعین‌حال داستانپردازو نمایشنامه‌نویس نیز بود در نقد شیوه‌های ایدئالیستی را ادامه داد واتکاء برمکاشفهٔ ذوقی را با دقت در مسایل تحقیقی جمع کرد. جوزپه‌پرتسولینی کوشید تا درعین آنکه شیوهٔ مکاشفه‌آمیز کروچه را ادامه‌می‌دهدتاحد مقدوربه‌جنبهٔ عینی‌نقد نیزتوجه کند. وی در ۱۹۳۰ به‌امریکا رفت و آنجا به‌تدریس ادبیات ایتالیایی پرداخت.در

بین آثار او یك زندگی نامهٔ ماکیاولی، و یك تحقیق دربارهٔ کروچه، درخور ذکر است. جووانی پاپینی (۱۹۵۶-۱۸۸۱) که با پرتسولینی و کروچه همکاری دیرین داشت اثر معروفی درباب دانته دارد به‌نام دانتهٔ زنده (Dante Vivo=) که هرچند از سخنان گزاف و تناقض‌آمیز خالی نیست جنبهٔ انسانی دانته را با لطف خاصی تصویر می‌کند. پاپینی تدریجاً بررغم علاقه‌یی که به‌مشاجرات ادبی اظهار می‌کرد به‌فلسفهٔ عرفانی گرائید.

در سالهای اخیر نقد ادبی در ایتالیا تا حد زیادی از حوادث سیاسی متأثر به‌نظر می‌رسد با اینهمه بعضی منتقدان که تمایلات تحقیقی و تحققی داشته‌اند توانسته‌اند خویشتن را از اینگونه گرایش‌ها دور نگه‌دارند.

درادبیات آلمانی، آنچه نیچه در اواخر قرن گذشته به‌عنوان شعر دیونیزوسی جستجو می‌کرد و درمفهوم ستایش رنج همچون جزئی از شور هستی تعبیر می‌شد در کلام یك شاعر نام‌آور اتریشی به‌نام راینرماریاریلکه (۱۹۲۶-۱۸۷۵) تحقق یافت.[۱۲] ریلکه بیشتر یکنوع تولستوی بود که اندوه رمانتیك و شور و احساس نیچه را ارائه می‌کرد. امابرای او برخلاف آنچه برای نیچه روی داد، خدا بهیچوجه نمرده بود درطبیعت بود و پیوند با طبیعت که ریلکه بدان اهمیت خاص می‌داد یك نوع اتحاد عرفانی محسوب می‌شد که او را بیشتر به‌سوی دنیای تولستوی می‌برد. شوق و علاقه‌یی‌هم که ریلکه نسبت به‌رودن نشان می‌داد چیزی از شور وهیجان نیچه را نسبت به‌واگنر ارائه می‌کرد. معهذا بین‌نیچه که شعردیونیزوسی را توصیه کرده بود و ریلکه که آن را تحقق داد اگر یك نقطهٔ اشتراك واقعی‌وزنده‌وجود داشت وجود لواندرآس‌بود. این‌زن که معشوقهٔ ریلکه بود درجوانی نیزیك چندطرف علاقهٔ نیچه واقع گشته بود ودربارهٔ او نیز یادداشتی نوشته بود. برخلاف نیچه که فشار«خود-بینی» ونوسعهٔ زیاده‌ازحد «ارادهٔ‌معطوف به‌قدرت» اورا به‌جنون مبتلا کرد خودبینی عظیم ریلکه برای اوپناهگاه مطمئنی ساخت تا از جنون و انتحارش باز دارد. این خودبینی عظیم که به‌قول بعضی منتقدان دربین جنون و انتحار برای ریلکه گذرگاه دشواری به‌وجودآورده بود دراشعار او که حساسیت شدید و علاقه به‌مرگ‌ودنیای ماوراء درآنها موج‌می‌زد انعکاس یافت و به‌شخصیت عجیب خارق‌العادهٔ اوحالت

غریبه‌یی‌را که‌درجنگل‌شهرها گمشده باشد بخشید. ریلکه شاعر رؤیاها وماخولیاهای عزلت وانزوا بود و طرفه آن‌بود که این زندگی عزلت و تنهائی را با هنرخویش توافق وانطباق تام داده بود.«چندنامه به‌شاعری جوان» اثر مشهوروی، که مجموعهٔ چندنامه خطاب به‌یك شاعر جوان تازه‌کار است در واقع همین زندگی شاعرانه را تعلیم می‌دهد و شاعر به‌جای آنکه مثل یك هوراس «فن شاعری» رابه‌مخاطب‌جوان تعلیم کنداخلاق وتربیت ذوقی و روحی شاعرانه را به‌وی‌تلقین می کند. چرا که وی طرزتلقی منتقدان‌را ازآثار هنری‌غالباً خالی ازسوء تفاهم نمی‌یافت و نمی‌خواست به‌عنوان یك منتقد درباب آنچه این شاعر جوان برایش فرستاده بود قضاوت کند. درهرحال تأثیر نیچه در ریلکه هرچه بود وقتی نیچه درحال خاموشی وجنون‌چشم از جهان فروبست آنچه در ادبیات آلمانی تأثیری قاطع و قوی داشت عبارت‌بود از مکتب طبیعت‌گرایی (Naturalismus) .

مکتب طبیعت‌گرایی درحقیقت عصیانی بود که تمایلات مادی و واقع‌گرای برضد گرایش‌های افراطی رمانتیسم درآلمان اواخر قرن نوزدهم به‌وجود آورده بود. سالها قبل‌ازآن‌نیز نهضت‌دستهٔ معروف به‌آلمان‌جوان (Das Junge Deutschland) گوته شاعر بزرگ آلمان را به‌خاطر آنکه نسبت به‌حوادث وجریانهای سیاسی‌روز بی‌اعتنا مانده بود انتقاد سخت کرد و رمانتیسم را به‌جهت آنکه گرایش به‌فرهنگ قرون وسطی داشت و درمسایل سیاسی نیز غالباً تمایلات ارتجاعی اظهار می کرد محکوم نمود. با اینهمه، تمایلات واقع‌گرایی که توسعهٔ علوم طبیعی و انحطاط اعتقادات مذهبی را همراه با کامیابیهای سیاسی و پیشرفتهای اقتصادی به‌آلمان بعد از جنگ ۱۸۷۱ هدیه کرده بود درادبیات منجر به‌ظهور مکتب ناتورالیستها شد که مثل طرفداران«آلمان جوان» مدعی‌بودند باید بین ادبیات وزندگی اجتماعی پیوند واقعی به‌وجود آید. آراء این ناتورالیستها درآغاز چنان با تمایلات اخلاقی و اجتماعی مخالف به‌نظرمی‌رسید که یك‌بار درمجلس «پروس»گفته شد جای‌شاعران این مکتب زندانست و درمبارزهٔ با آنها نیز چنان سختگیری شد که نمایشهای ناتورالیست‌ها یك چندفقط به‌طور اختصاصی و محرمانه برگذار می‌شد و گه‌گاه‌در خارجه‌ـسویس‌ـ به‌طبع می‌رسید. اما طولی نکشید که جنبهٔ مثبت این نهضت نیز

آشکار شد وجامعهٔ آلمان آمادگی آن را یافت که با آن کنار بیاید. درواقع برخلاف ناتورالیست‌های برلین که فقط از حقیقت و واقعیت دم می‌زدند ناتورالیست‌های مونیخ گرایشهای ملی و میهنی‌هم‌نشان دادند. به‌علاوه غلبهٔ طرز تفکر مادی‌درآنها سبب شد که مادی‌ترین قرن‌اروپا ـقرن‌نوزدهمـ در اواخر عمر خویش باآن‌آشتی کند. درحقیقت، ناتورالیست‌های جوان«طبیعت» راکه اساس طریقهٔ آنها بودجزئی از «گیهان» تلقی می‌کردند والبته جوهرگیهان راهم چیزی جز «ماده»نمی‌دانستند. درطریقهٔ آنها زندگی جاری طبقهٔ پرولتاریا موضوع و مادهٔ کار نویسنده و شاعر به‌شمار می‌آمد ووظیفهٔ نویسنده و شاعرهم فقط آن بود که قانون طبیعت راآنگونه که علمای طبیعی ومادی کشف و تعلیم کرده بودند تقلید کند. رساله‌یی که در۱۸۸۷ ویلهلم بولشه درباب «بنیاد طبیعت‌شناختی شعر» نوشت مبانی و اصول این طرز تلقی را درمورد شعر و ادبیات نشان می‌داد. رهبران این مکتب که مخصوصاً تحت تأثیر مارکس، داروین، امیل‌زولا و بعضی نویسندگان روسیه و اسکاندیناوی بودند هدف ادبیات را عبارت ازین می‌دانستند که واقعیت حیات را با بیطرفی و بینظری عالمانه توصیف وتصویر کنندومعایب جامعه را چنانکه هست برملا نمایند. ازین‌رو صحنه‌های مربوط به‌زندگی عامه، فقر، شرابخواری، هرزگیهای جنسی و نقایص عضوی ناشی از وراثت ادبیات این دوره را رنگ خاصی داد. درین مکتب‌البته نوع و قالبی که بیشتر می‌توانست مطلوب بیفتد عبارت بود از قالب داستان اما نمایشنامه‌هم به‌زودی درین‌زمینه‌یی کسب اهمیت کرد وفقط شعرغنائی بود که درین شیوه چندان حیثیت و نفوذی بدست نیاورد. آرنوهولتس (۱۹۲۹-۱۸۶۳) شاعر و نویسندهٔ آلمانی را پدر ناتورالیسم آلمانی خوانده‌اند و وی با یوهانس شلاف (۱۹۴۱-۱۸۶۲) اولین سرمشقهای ادبی را درین زمینه عرضه کردند. هولتس در رساله‌یی تحت‌عنوان «هنر، وجود، و قوانین آن» که در ۱۸۹۱ منتشر کرد مبادی نظری این مکتب را تبیین و تقریر نمود. به‌علاوه از اوتوبرام (۱۹۱۲-۱۸۵۶) و آلفردکر (-۱۸۷۶) که درنقد نمایشنامه به‌ترویج این مکتب نظر داشتند و از میکائل گئورگ کنراد (۱۹۲۷-۱۸۴۶) که درترویج شیوهٔ امیل‌زولا سعی کرد و همچنین از دوبرادر شاعر ونویسنده‌بنام‌هاینریش هارت (۱۹۰۶-۱۸۵۵)ویولیوس‌ـ هارت (۱۹۳۰-۱۸۵۹) که نقادان معتدل این مکتب به‌شمارند نیز درینجا باید یاد

کرد. مجله‌هایی که‌به‌وسیلهٔ کنراد،وبه‌وسیلهٔ برادران هارت منتشرمی‌شد درنشر آثار مربوط به‌این مکتب اهتمام وافـر به‌خرج دادند. دربین منتقدان معروف منسوب به‌این مکتب مخصوصاً نام ویلهلم‌شرر (۱۸۸۶-۱۸۴۱) درخور ذکرست که شاگرد کارل‌لاخمان وازنمایندگان مبرز نقد تحقیقی وتحققی محسوبست و عبارت‌معروفش که می‌گوید اموری که درنقد مورد توجه باید بـاشد عبارتست از «آنچه به‌میراث رسیده است، آنچه بـه‌تجربه حـاصل شده است، وآنچه آمـوخته شده است» (Das Ererbte, Das Erlebte, Das Erlernte) در واقع اصول شیوهٔ نقد تحققی و طبیعت‌گرایی را که وی تعلیم می‌کرد بیان می‌کند. بدینگونه، درنقدی کـه نزد ناتورالیست‌ها رایج بود بعضی مفاهیم مثل وراثت، محیط مجاور، و قاعدهٔ ترتب معلول برعلت، مدار اصلی بحث بود و مسألهٔ تأثیر خارج و جزئیات واقعه نیز بـا اهمیت خاصی تلقی شد.

معهذا، طغیان درمقابل روح اثباتی و تحققی، از اوایل قرن حاضر درآلمان نیز مثل سایر کشورهای‌غربی تدریجاً شروع‌به‌توسعه کرد. وقتی جنبهٔ اخلاقی و انسانی‌این مکتب مخصوصاً به‌سبب تکرار، به‌ابتذال گرائید آنچه برای ناتورالیسم باقی ماند جز یکنوع واقع‌گرایی آمیخته با خشونت و وقاحت نبود و هرمان‌بار -۱۸۶۳) ۱۹۳۴) دررساله‌یی موسوم به«غلبه برناتورالیسم» به‌آسانی نشان داد که ناتورالیسم درابداع وخلق‌آثارهنری قدرت وتوفیقی‌ندارد و باظهور تمایلات تازه، مخصوصاً تمایلات رمانتیك وکلاسیك، نقد وادب‌آلمانی درمسیر تازه‌یی افتاد. درطی‌سالهای بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۰ رمانتیسم با اشکال‌گونه‌گون دوباره شروع به‌خودنمایی کرد؛ و فزدگرایی، درون‌گرایی و گریز از زندگی حاضر به‌قلمرو گذشته‌ها ادبیات ایـن سالها را تسخیر نمود. این اشکال گونه‌گون رمانتیسم عبارت بود از رمـزگرایی (Symbolismus) که خود معجون تازه‌یی ازمکتب واقع‌گرایی و مکتب‌رمانتیك شمرده‌می‌شد؛تعبیرگرایی (Expressionismus) که بیشترواکنشی‌درمقابل‌ناتورالیسم تلقی می‌شدو آرمان‌گرایی کلاسیك‌نو (Neuklassische Idealismus) که بازگشت به‌ارزش‌های عصر شیلر و لسینگ را توصیه می‌کرد.

در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ تمایلات رمانتیك منجر به‌نهضت هنری

جدیدی شد که مکتب تعبیرگرایی نام دارد ـ اکسپرسیونیسم. اصول این نهضت نخست درمورد نقاشی به‌کار رفت وسپس در ادبیات راه یافت. گرایش به‌مکاشفات رؤیایی و هیجانهای آمیخته با بیخودی یك ویژگی این مکتب بود و ویژگی‌دیگر آن عبارت بود از عدم مراعات قواعد و اصول جاری دربیان. مبادی این مکتب‌را در نقاشی نخست ویلهلم وورینگر تبیین کرد، ودر ادبیات‌کازیمیر ادشمیت به‌تقریر آن پرداخت. اعتقاد به‌تقدم قالب برمحتوی، تأکید در برتری فردبرجامعه، واصرار درتفوق امر غیر عقلی برآنچه منطقی است این مکتب را نوعی مکتب منحط‌نشان می‌داد. درواقع‌هنرمند تعبیرگرای می‌کوشید تا هرقاعده وقانون دیگر را جزآنچه متعلق و مربوط به‌روح و ذهن خود او بود فراموش‌کند چرا که درنظر وی فقط روح اوبودکه انعکاس‌واقعی جهان برونی‌به‌شمار می‌آمد. به‌قول ادشمیت «هنرمند تعبیرگرای، فقط به‌واقعیتی که‌خود وی‌آفریده‌است اعتقاد دارد و هرواقعیت‌دیگری را نادیده‌می‌گیرد». بدینگونه مکتب تعبیرگرایی درحقیقت، نوعی مبالغه در ذهنی‌گرایی (Subjectivism) به‌نظر می‌آمد. یك ویژگی عمدهٔ آن نیز اصراری بودکه دراجتناب از تکرار و تقلید، و از تجدید عین آنچه درطبیعت موجود بود داشت. هنرمند تعبیرگرای شعارش این بودکه دنیای بیرون‌سرجایش هست، معنی ندارد که آنرا دوباره تکرار کنند. به‌جای‌تکرار وتقلید آنچه درطبیعت هست، وی توصیه می‌کرد که شاعر و هنرمند روی‌به‌دنیای درون بیاورد و هیجانها و انقلابات درونی راتعبیر نماید.

علاوه برمکتب تعبیرگرایی، واکنش درمقابل‌طبیعت‌گرایی صورتهای دیگر نیزپیدا کرد. روی‌هم رفته با ضعف وانحطاط مکتب طبیعت‌گرایی،نقادی‌در جوّ مکتب رمانتیك‌نو، خویشتن را از نظارت و غلبهٔ علوم طبیعی آزاد یافت و با کشف‌مجدد قلمرو رمانتیك راه‌های تازه‌یی را پیش‌گرفت. ازجمله ریکاردا هوخ(ـ۱۸۶۴) ادبیات را از لحاظ ارتباطی‌که با سایر مظاهر فرهنگ دارد موضوع بحث‌ساخت، و اگوست‌کورف (ـ۱۸۸۲) مسألهٔ تجارب اخلاقی را در نشر عقاید و افکار بررسی‌کرد. کوششی به‌عمل آمد تا آفرینندگان آثار ادبی را برحسب مقولات ذهنی و روانی طبقه‌بندی کنند و این‌کار که سابقهٔ آن به‌شیلر و شلگل هم می‌رسید

درین دوره به‌وسیلهٔ منتقدی مثل ولفلین دنبال گشت. همچنین مسألهٔ ارتباط بین آثار ادبی با اقوام و نژادها، با توجه به‌اینکه ادبیات را باید به‌عنوان یك فرآوردهٔ روح قومی (Volksgeist) تلقی کرد نزد منتقدی مثل نادلر (-۱۸۸۴) مورتوجه‌شد چنانکه بررسی منشأ نفسانی آثار نیز که درواقع ادب را همچون تابعی از نسل و طبقه‌یی که نویسنده به‌آن تعلق دارد تلقی می‌کرد نزد منتقدی چون کومر مبنائی برای نقد ادبی گشت.

یك جریان مهم دیگر در تاریخ نقد ادبی آلمان قرن حاضر کوششی بود که به‌وسیلهٔ شاعران و نویسندگانی چون کارل‌اشپیتلر (۱۹۲۴-۱۸۴۸) واشتفن‌گئورگه (۱۹۳۳-۱۸۶۸) در جستجوی قالبها و مضمونهای بزرگ شد. عشق‌به‌فرهنگ‌دنیای کلاسیك، علاقه به‌قالب‌های بزرگ، و مخصوصاً گرایش به زبان و بیانی والا این جریان را به‌یکنوع مکتب کلاسیك گرایی نزدیك کرد. دربین شاعران و منتقدان که درین ایام روح کلاسیك را احیاء کردند نام رودلف الکساندر شرودر (۱۹۶۲-۱۸۷۸) درخور ذکرست که بعضی آثار کلاسیك‌های یونان و رم‌وهمچنین تعدادی آثار شاعران ایران را به‌آلمانی نقل کرد ومثل کلاسیك‌های عهد بوالو می‌کوشید تا «زیبائی» و «حقیقت» را دریك مقوله درآورد. وی علاوه برشاعری نویسنده و منتقدی مشهور بود واو راآخرین هومانیست‌آلمان خوانده‌اند. تمایلات مربوط به‌سبك کلاسیك نزد کسانی چون پاول‌ارنست (۱۹۳۳-۱۸۶۶) و ویلهلم‌فن شولتس (-۱۸۷۴) منجر به‌ایجاد مبانی و اصول یك نظریهٔ زیباشناختی تازه شد. پاول ارنست که خود در اوایل حال به‌طبیعت‌گرایی علاقه داشت درحدودسال ۱۹۰۰ در دنبال سفری به رم به اصول زیباشناختی کلاسیك گرایید. وی که خود داستانپرداز بود دررساله‌یی به‌نام راه به‌سوی قالب (Der weg zur form) کوشید تا مبادی و اصول آنچه را مکتب کلاسیك نوخوانده میشد تبیین کند و آن را در جمع و تلفیق بین «اندیشهٔ تازه» و «قالب کهنه» بیان دارد. ویلهلم شولتس هم‌سعی کرد تا جریانی مشابه را در نقد نمایشنامه دنبال نماید. نظریهٔ کلاسیك نو در آثار خود وی منجر به‌عشق وعلاقه به‌طبیعت شد و وی توانست نشان دهد که آشنایی با خاك و طبیعت زندگی را عمیقتر و پرمعنی‌تر می‌دارد.

روی هم رفته در دورهٔ کوتاه جمهوری و ایمار (۱۹۳۳-۱۹۱۸) که آلمان جنگزده آمادهٔ ترمیم و تجدید قوای خویش بود، نقدادبی هم مثل سایر شقوق و شوؤن ادب یکچند به‌سکون و قرار عقل و منطق باز آمد. ذهنیت‌گرایی و نظریه‌پردازی یکچند بالنسبه محدود ومتروك شد وآثار نقادانی چون مرکر، اشتاملر، وارماتینگر معرف این روح تعادل‌جوی گشت. اما روی‌کار آمدن حزب نازی و غلبهٔ ادولف هیتلر (۱۹۴۵-۱۹۳۳) نه‌فقط این‌تعادل وسکون رابه‌هم زدبلکه‌با تمام سنتهای مقبول عصر نیز بکلی قطع پیوند کرد. روح آلمانی و خون خالص ژرمنی تنهاچیزهایی بود که «رهبر» جدید می‌توانست وجود آن را در «فضای حیاتی» (Lebensraum) خاص نازیسم تحمل کند. نویسندگان و شاعرانی‌که با کمال مطلوب «رهبر»توافق نداشتند به‌مهاجرت برونی یا مهاجرت درونی مجبور شدند. شور و هیجان عاری از منطق، تبلیغات مربوط به‌اختلاف نژاد، و ضرورت تسلیم به«قول حجت» برتمام فرهنگ آلمان تدریجاً مسلط شد و ادبیات و نقد همچون وسیله‌یی تلقی شد تا این «جهان‌بینی» را توسعه وتبلیغ کند. منتقدانی مثل ادولف‌بارتلس، هاینتس کیندرمان، و هلموت لاگنبوخر چنین نقدی را عرضه کردند و حتی نویسندگان و شاعران گذشته هم برحسب آنکه تا چه‌حد منادیان وپیشروان فکر نازیسم بتوانند محسوب شوند ارزیابی شدند. البته تأثیر ناخجستهٔ غلبهٔ حزب نازی، مخالفان را به‌حبس و تبعید یا لااقل سکوت محکوم کرد. اما در خارج از آلمان ادبیات تازه‌یی به‌وسیلهٔ مهاجران و گریختگان به وجود آمد که به‌کلی با آنچه در آلمان تحت نظارت «سانسور» انتشار می‌یافت تفاوت داشت. در بین اینگونه نویسندگان توماس‌مان (۱۹۵۵-۱۸۷۵) مخصوصاً از جهت نقادی نیز درخور یادآوریست. وی که داستان عظیم او بنام «کوه جادو» معرف تأثیر فلسفهٔ برگسون در وجود وی بود مقالاتی انتقای درباب گوته، تولستوی، واگنر و فروید دارد که معروفست. پاره‌یی از این مقالات تحت عنوان «رنج وعظمت استادان» (Leiden und Grösse Der Meister) و «نجابت روح» (Adel Des Geistes) نشر شده است. آنچه در باب تولستوی، واگنر، و گوته درین مقالات هست در عین‌حال طرز تلقی توماس‌مان را از نبوغ این هنرمندان بزرگ اروپا نشان می‌دهد.

معهذا باپایان حکومت نازیها وخاتمهٔ جنگ جهانی‌دوم (مه ۱۹۴۵) که‌آلمان

را تجزیه کرد ادب و نقد آلمان، خود را با افق‌های تازه مواجه یافت. در واقع با آنکه عبور از بحرانهای مادی و روحی، التیام و ترمیم جراحتها و ویرانیهای جنگ، و برخورد بین تبلیغات مارکسیستی و تمایلات مسیحی، تنوع خاصی به‌چشم‌انداز نقد و ادب آلمان بعد از جنگ داد در قسمتی ازین دوره فعالیت دستهٔ معروف به«گروه چهل و هفت» (Gruppe 47) مخصوصاً در زمینهٔ نقد در خوریاد‌آوریست. این گروه که وجودش تذکاروادامهٔ فعالیت یکدسته از نویسندگان‌جوان و پرشوری بود که در ۱۹۴۷ در دنبال تعطیل نشریهٔ خویش مجالس ادبی خود را همچنان ادامه دادند در نقد ادبی آلمان بعد ازجنگ روح تازه‌یی دمید. در حقیقت هرچند نقد ادبی این سالها هرگز به فعالیت این گروه که با تعطیل نشریه خویش همچنان مجالسی برای قرائت و نقد آثار خویش تشکیل می‌دادند محدود نماند اما روح شك و احساس بیهودگی که مولود جنگ و فریبهای آن بود در نقد ادبی دههٔ بعدهمچنان تاحدقابل ملاحظه‌یی ادامه‌یافت ودرقسمتی ازین جریانهامخصوصاً نفوذ منتقدانی چون ت. آدورنو، و هایسنبوتل درخور ذکرست.

وقتی انقلاب اکتبر روسیه را که از مدتها قبل معروض تهدید انقلابات داخلی بود زیروروکرد ادبیات و تمام فرهنگ روسیه چنان تکانی خورد که گمان می‌رفت در زیر آوار ویرانیهای دنیای تزار به‌کلی مدفون خواهد ماند.[۱۳] نویسندگان بنام جز تعدادی معدودشان که ماکسیم‌گورکی (۱۹۳۶-۱۸۶۸) و الکساندربلوك (۱۸۸۰-۱۹۲۱) از آنجمله بودند یا مهاجرت‌کردند یا خود خاموشی گزیدند. با اینهمه برخلاف نثر که تا حدود ۱۹۲۰سکوت خود را تقریباً حفظ کرد شعر از همان‌آغاز انقلاب، آواز خویش را به‌تجلیل و تکریم رژیم تازه برآورد. اما شور و هیجان آن فرصتی داد برای خودنمایی به‌مکتب‌های ادبی غرب- تأثرنگاری، تعبیرگرایی و جز آنها - تا شعر را از حوصلهٔ فهم عامه - که بدان اشتیاق وافر داشت- دور نگهدارند. همین نکته‌بود که امثال لوناچارسکی‌را واداشت تا براین هرج‌ومرج‌ها اعتراض کنند.

درواقع حکومت‌شوروی درآغاز روی‌کارآمدن خویش به‌سبب‌گرفتاریهای گونه‌گون دیگر که درپیش داشت فرصت آن را نداشت که ادبیات را نیز در حوزهٔ

آنچه «استبداد طبقهٔ رنجبر» خوانده می‌شد مهار کند و ازین‌رو ادبیات همچنان‌یك چند به‌سنت‌های گذشته پای‌بند و درعین‌حال از نفوذ جریانهای غربی متأثر ماند. مجموع این جریانها و مکتبها بود که اندکی بعد در نزد منتقدان رسمی حکومت شوروی تحت عنوان قالب‌گرایی مورد نقد و ملامت شدید واقع گشت.

مسأله این‌بود که نقد ادبی‌هم مثل‌خود ادبیات قبل از آنکه مهر ونشان‌خاص «واقع‌گرایی سوسیالیستی» را بخورد یکچند معروض مشاجرات نظری گشت.این مشاجرات نیز نه‌فقط بین طرفداران تعلیم مارکس و مخالفانشان روی می‌داد بلکه حتی دربین خود پیروان مارکس‌هم مدتها درین مسایل، و بسیاری مسایل دیگر- توافق‌نظر وجود نداشت. وقتی برای پیروان مارکس خودآگاهی در باب نتیجهٔ این اختلافات حاصل آمد تمام این‌گونه مکتب‌ها و جریانها را تحت قالب‌گرایی محکوم و مردود شمردند. این تعبیر قالب‌گرایی نیز تمام مکتب‌ها و شیوه‌هایی را که نزد این نقادان مخالف واقع‌گرایی و درحقیقت حاصل فرهنگ بورژوایی به‌نظر می‌رسید شامل‌می‌شد چراکه تمام اینگونه مکتبها بررغم‌اختلافهایی که ازلحاظ طرز تلقی جزئیات مسایل با یکدیگر دارند درنزد پیروان مارکس ازین حیث با همدیگرمشترك بودند[۱۴] که تمام‌آنها هنررا درمقابل واقعیت می‌نهادند و قالب‌هنری را از معنی و محتوی آن جدا میشمردند و هریك به‌شیوهٔ خاص خویش اصالت و قالب و شکل را در آثار هنری بنوعی دیگر محقق و معتبر تلقی می‌کردند.

اینگونه تلقی از مفهوم هنر، مخصوصاً بدانگونه‌که در نزد منتقدان مدرسه دیده متداول بود، طبعاً نقدادبی را به‌یکنوع بررسی و تحقیق عالمانه تبدیل‌می‌کرد که عمداً از درگیری با مسایل فلسفی و اجتماعی مربوط به‌فلسفه و تعلیم مارکس خودداری داشت. گروه ادبی معروف به«برادران سراپیون» (Serapion) لزوم این طرز تلقی از هنر را تصریح می‌نمود و در بیانیهٔ خویش خاطرنشان می‌کرد که«اثر هنری می‌بایست زندگی خالص خود را داشته باشد، می‌بایست برای آنکه دوران خویش را تصویرومنعکس کندمجاز باشد نه‌مجبور». دستهٔ آینده‌گرایان(Futurists) هم‌که ولادیمیرمایاکوفسکی (۱۹۳۰-۱۸۹۳) شاعر معروف نیز یکچند با آنها همراه بود پاره‌یی‌ازویژگیهای فرهنگ بورژوایی‌راکه گرایش به‌ماوراء عقل و به‌تجارب سوررئالیستی از آنجمله بود تبلیغ می‌کرد.

این جریانها بافکر ایجاد وتوسعهٔ یکنوع ادبیات خاص طبقهٔ رنجبر که از همان اوان انقلاب در نزد بعضی ادیبان و نقادان قوت یافته بود البته تعارض داشت. این ادبیات خاص طبقهٔ رنجبر درداستان «مادر» اثر ماکسیم گورکی یك تجسم واقعی یافته بود (۱۹۰۷). معهذا تا سال ۱۹۳۲ مسأله‌یی که بیش از هرچیز بحث و مشاجرهٔ صاحبنظران و منتقدان مارکس‌گرای را برانگیخت عبارت بوداز تعیین سهم‌ووضع طبقهٔ رنجبر در ادبیات. درین مسأله آ.آ.بوگدانف (۱۹۲۸-۱۸۷۳) و کسانی مثل لوناچارسکی (۱۹۳۳-۱۸۷۵) که با نهضت «فرهنگ پرولتاریا» وابستگی داشتند مدعی بودند که می‌بایست ادبیاتی خاص طبقهٔ رنجبر به‌وجود آید و ادبیات طبقهٔ بورژوا را بکلی در خویش جذب کند. بوگدانف تأکید می‌کرد که تنها اینگونه ادبیات است که می‌تواند عقاید و احساسات طبقهٔ کارگر را به‌درستی تبیین وتوجیه کند و روح تعاون و همکاری این طبقه را به‌جای علاقه به‌فرد گرایی و تمایل به‌رقابت که مخصوص طبقهٔ بورژواست برمسند نشاند. دسته دیگر که تروتسکی (۱۹۴۰-۱۸۷۹) نیز دربین آنها بود در باب ضرورت و امکان ادبیاتی که خاص طبقهٔ رنجبر باشد اظهار تردید می‌کردند. تروتسکی حتی خاطرنشان می‌کرد که طبقهٔ رنجبر در طی دوران کوتاه و موقت استبداد خویش بیش از آن گرفتاری دارد که بتواند اوقات خویش را صرف مسایل مربوط به هنر کند. البته با انقضاء دوران استبداد رنجبران خود این طبقه نیز مثل سایر طبقات از بین خواهد رفت و حاجت به‌ایجاد ادبیاتی خاص آن نخواهد بود. در اینگونه مسایل اختلافات بسیار بود و و در مقابل بعضی که مدعی بودند نویسندهٔ طبقهٔ رنجبر باید برهمهٔ اصول فلسفهٔ مادی واقف باشد و آن را نیز درآثار خویش منعکس نماید بعضی دیگرقایل بودند به‌اینکه هرکس با این طبقه «همراه» باشد اثرش می‌تواند به‌این طبقه‌مربوط باشد. در هرصورت، مشاجرات بسیار درین باب بین صاحبنظران وجود داشت و سرانجام در ۱۹۳۲ دولت آنچه را «واقع‌گرایی سوسیالیست» خوانده میشد آیین رسمی ادبیات اعلام کرد و مشاجرات را با محدودیت ابداع خاتمه داد.

این واقع‌گرایی سوسیالیست که اجتناب از «قالب‌گرایی» (Formalism) و «ذهنیت‌گرایی» (Subjectivism) را توصیه می‌کرد از نویسنده می‌خواست تا زندگی را چنانکه هست ــ با همه سختی‌ها و زشتی‌هایش ــ تصویر و توصیف کند.

برای نیل به چنین مقصدی، نویسنده می‌بایست از زندگی و از افکار و احساسات انسانی آگاهی درست داشته باشد و درعین‌حال این تجارب را در قالب‌هنر عرضه یا دریافت کند. این مکتب در واقع ادامهٔ سنت‌های انقلابی رئالیسم روسی بود که ماکسیم گورکی و لوناچارسکی ودیگران، آنرا با هدف‌های انقلابی تعلیم‌مارکس تلفیق کرده بودند. برخلاف رئالیسم قبل از انقلاب که جنبهٔ تخریبی و منفی داشت این مکتب تازه که ماکسیم‌گورکی طراح واقعی آن محسوب میشد جنبهٔ مثبت و سازندگی داشت. در واقع وقتی گورکی در یك نامه خطاب به‌آنتون چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰)نوشت[۱۵] که «آیا می‌دانید دارید چکار می‌کنید؟ شما داریدرئالیسم را نابود می‌کنید... وقت رفتنش هم‌رسیده است. مرده شویش ببرد» درواقع‌همین رئالیسم‌منفی ومخرب را درنظر داشت که به‌قول وی چخوف با رعایت آن،نفرت مردم را نسبت به زندگی یکنواخت و ملالت باری که خود نیم مرگی بیش نیست برمی‌انگیخت. اماواقع‌گرایی‌سوسیالیست که وی‌درمقابل‌رئالیسم‌سابق‌عرضه‌می‌کرد بانقش مثبت و صبغهٔ خوش‌بینی که داشت‌می‌توانست مدعی باشد که درخلاقیت و عمل جهت توسعهٔ بلامانع استعدادهای انسانی و پیروزی برطبیعت به‌انسان کمك می‌کند. به‌علاوه فکر ارتباط هنربا مصلحت طبقهٔ رنجبر سبب میشد که نقد ادبی تنها به‌اینکه فقط منشأ طبقاتی‌آثار را تحلیل وبررسی نماید اکتفا نکند بلکه‌معیاری هم برای ارزیابی آنها داشته باشد. لوناچارسکی درباب این معیار خاطرنشان می‌کرد[۱۶] که آن، چیزی جز مصلحت وخیر طبقهٔ رنجبر نیست و در حقیقت هرچه به‌پیروزی این طبقه در دنیا کمك می‌کند خوب است وآنچه بدان لطمه می‌زندناروا است.

واقع‌گرایی سوسیالیست که هنوز در نزد اتحادیه نویسندگان شوروی‌ملاك عمدهٔ نقد ادبی محسوبست در عین‌حال برای یك منتقد امروزی مثل نیکلائی لئی‌زروف[۱۷] نیز درست مثل‌لوناچارسکی و ماکسیم‌گورکی اهمیتش ازین روست که برای فهم حقیقت‌زندگی سعی و تلاش دارد و همین نکته است که همواره‌جنبهٔ انقلابی را در آن حفظ می‌کند.

در امریکا نقد ادبی مقارن آغاز قرن حاضر حیثیت و اهمیت خاصی کسب‌کرد.در

اینکه نقد ادبی درقرن حاضر درامریکا پیشرفت بیسابقه‌یی داشت و درتحول‌ادبیات و هم درکمك بـه‌فهم ادبیات عصر نیز تأثیر زیادی بخشید اکنون محققان تقـریباً تردیدی ندارند.[۱۸] معهذا قبل از جنگ جهانی اول نقد ادبی نقش قابل ملاحظه‌یـی در ادبیات نداشت[۱۹] و بررسی و ارزیابی‌آثار غالباً سرسری واز روی حدس‌وحس بود. لیکن انتشارنظریهٔ معروف جوئل اسپینگارن (۱۹۳۹-۱۸۷۵) درباب «نقدنو» (New Criticism) یا «نقد آفریننده» (Creative Criticism)همراه با مباحثاتی که در آن باب پیش آمد (۱۹۱۱)، همچنین احیاء شوق و علاقه بـه‌ادبیات گـذشته و اروپایی که نوعی هومانیسم امـریکائی را بـه‌ظهور آورد، و مباحثات لیبرالهـا و رادیکال‌ها که در دورهٔ بلافاصله قبل و بعد از جنگ مناقشاتی را در مسایل مربوط به‌اخلاق و سیاست برانگیخت نقد ادبی را در امریکا روح تازه‌یـی بخشید و ایـن مسأله را مطرح کردکه آنچه ادبیات امریکا را از رشد کافی بازداشته است‌کدام عوامل است؟ درین بحث نقد ادبی با بررسی عوامل محلی، ملی، و مذهبی کـه در تحول و توسعهٔ ادبیات نقش مؤثر دارند در واقع به‌نقش قاطع و واقعی خـود نیز وقوف یافت و بادورهٔ تازه‌یی مواجه گشت.

دورهٔتازه، درحقیقت با مشاجره بین یکدسته‌که خود را هومانیستمی‌خواند و در ارزیابی آثار ادبی‌هواخواه معیارهای قدیم بود با دستهٔ دیگرکه می‌گفت‌باید درجستجوی معیارهای تازه برآمد آغازگشت. در رأس دسته‌یـی که هومانیست یا «هومانیست نوین» (New Humanists) خوانده میشد ایروینگ با بیت (- ۱۸۶۵ ۱۹۳۳) را باید ذکرکـرد که مخصوصاً درباب مکتب رمـانتیك و تأثیر روسودر پیدایش آن مطالعات جالب داشت. این مکتب هومانیسم نوین‌که منتقدان دیگـری چون پل‌المرمور (۱۹۳۷-۱۸۶۴) و استوارت شرمن (۱۹۲۶-۱۸۸۱) نیـز بـدان وابسته بودند در عین‌حال تأکید می‌کردکه صفت اصلی هرتجربهٔ انسانی عبارتست از جنبهٔ اخلاقی آن، و چون ارادهٔ انسان آزادست و انسان می‌تواند به‌خیربگراید یا به‌شر تمایل ورزد آثاری‌که جنبهٔ طبیعت‌گرایی (Naturalist) دارند ممکن هست که در انسان تأثیر نامطلوب داشته باشند. نقدهایی که بابیت، والمرمور نوشته‌اند هرچند غالباً معرف روح محافظه‌کاری ادیبانه است از جهت توجهی که آنها به ـ مسؤلیت نویسنده دارند غالباً جالب و سازنده است در مقابل بابیت و هـومانیستها

دستهٔ مخالف کـه یك منتقد ستیهنده بنام هـ.ل.منکن (۱۹۵۶-۱۸۸۰) در رأس آن قرار داشت، ارزش‌هایی را که اصحاب بابیت معتبر میشمردند نفی می‌کرد ومدعی بود که نویسنده بدون توجه به‌معیارهای‌سنتی بایدفقط به‌این‌نکته بیندیشد که زندگی راچنانکه هست ـ بدون آنکه زیاده‌صیقل وجلایی بدان‌داده باشند ـ تصویر وعرضه کند. جان کراو رانسوم (-۱۸۸۸) حتی درین‌باره تأکید می‌کرد که ادبیات امریست که با قضاوت اخلاقی ارتباطی ندارد و درعین‌حال امریست مستقل که هم دریافت‌زیباشناختی وهم‌دریافت اخلاقی راممکن‌است شامل شود. ازین‌رو، وی‌نیز مثل منکن،معتقد بود که تلقی اخلاق به‌عنوان ملاك نقد نارواست. درهرحال‌تعدادی منتقدان دیگر نیز در این مشاجرات درکنار منکن برضد هومانیست‌ها مبارزه کردند و حاصل مناقشات آنها این شد که ادبیات امریکایی تدریجاً از بعضی محدودیتها رهایی یافت.

در بین صاحبنظرانی که در این دوره، در آنچه به‌نقد و ارزیابی آثار ادبی مـربوط است،گرایش‌های فلسفی نشان داده‌اند مخصوصاً جوئل‌اسپینگارن (۱۹۳۹-۱۸۷۵) و جرج سانتایانا (۱۹۵۲-۱۸۶۳) را بایدذکر کرد. اسپینگارن بیشتر به‌تعلیم فلسفی بندتو کروچه مدیون بود[۲۰] و چون معتقد بود هدف نقد باید از یکسو تمتع بـردن از آثار ادبی و ازسوی دیگر ارزیابی خالص و مبتنی برحس زیباشناختی آن‌آثار باشد شیوه‌های دیگرـ از جمله نقد تاریخی ـ را طرد می‌کرد و این قول که وی‌آن را اساس «نقدنوین» خویش کرده بود البته مشاجرات بسیار برمی‌انگیخت‌در ۱۹۱۰ طی خطابه‌یی معروف که وی دردانشگاه کولومبیا ایرادکرد شیوهٔ معمول‌مورخان ادبی را در تقسیم ادبیات به‌ادوار و مکتب‌ها ردکرد و مدعی شد که «نقد نـوین» می‌خواهد تا هراثرادبی به‌طور جداگانه و بدون توجه به‌ارتباط آن بامحیط‌وزمانه مورد ارزیابی واقع شود. این سخن البته غوغایی سخت را سبب گشت ومخالفان مدعی شدند که اسپینگارن با این قول در واقع می‌خواهدتمام انواع نقد را به‌شیوهٔ نقد «تأثرنگاری» منحصر کند. جرج سانتایانا نیز خودش یك فیلسوف ایدئالیست وافلاطونی‌مشرب بود الاآنکه معتقد بود شعر ودین‌ازجهت جوهر وماهیت تفاوتی ندارندجزآنکه شعرچون درقلمروزندگی مداخله کند دین‌است‌ودین‌چون درزندگی

وارد شود چیزی جز شعر نیست.[۲۱]

معهذا در آنچه به‌شعر تعلق دارد نیز، تحولی که بوسیلهٔ کسانی چون عزراپاوند (۱۹۷۲-۱۸۸۵)، تی.اس.الیوت(۱۹۶۵-۱۸۸۸) وا.مك‌لیش (-۱۸۹۲) به‌وجود آمد ارزیابی مجدد سنت‌ها را الزام می‌کرد و بدینگونه نه‌فقط شعرنو که‌از سنت‌ها پیوند گسسته بود «نقدنو» را اقتضامی‌کرد بلکه نیزازشاعران‌درمی‌خواست که تا برای توجیه برداشت‌خویش دست به‌نقدونقادی هم بزنند. این نکته‌مخصوصاً کسانی چون عزراپاوند و تی.س.الیوت را به‌عنوان منتقد نیز، بلندآوازه ساخت. شیوهٔ نقد اینان نیز با آنچه به‌وسیلهٔ آی. ا.ریچاردز در قالب «نظریه» (Theory) در می‌آمد چنان توافق داشت که نقد آنها روی هم رفته به‌یك مکتب نقادی‌منسوب شد ـ نقد نو. البته اینکه نقد نو را بعضی به‌ریچاردز منسوب میشمرند ومی‌پندارند که الیوت نیز یکچند از آن پیروی کرد ظاهراً نباید درست باشد چراکه هم‌الیوت چندسال مسن‌تر از ریچاردز بود و هم وقتی اولین اثر انتقادی او ـ جنگل مقدس (۱۹۲۰) ـ انتشار یافت ریچاردز هنوز هیچ اثری در زمینهٔ نقدادبی به‌وجودنیاورده بود.[۲۲] با اینهمه، آنچه نزد این جماعت مکتب نقد نو خوانده شد و البته با آنچه اسپینگارن‌هم از آن به‌نقد نو تعبیر می‌کرد تفاوت داشت نزد تعداد دیگری‌ازنقادان مثل رانسوم، و مثل آلن‌تیت (-۱۸۹۹) نیز مقبول شد و یکچند هواخواهان جدی یافت. اساس این شیوهٔ نقادی نیز مبتنی بود براینکه منتقد در شعر بیشتر به‌دلالتهای الفاظ، اوزان شعر، استعارات وکنایات توجه‌کند و بکوشد تا اثری ادبی را بیشتر براساس توجه به‌لحن و نسج و شیوهٔ کلام آن تفسیر و تحلیل کند تا با توجه به‌ارتباط اثر با دوران حیات شاعر یا مجموعهٔ آثار. این ملاحظات ریچاردز را متوجه به‌اهمیت مسایل مربوط به‌علم دلالات (Semantics) کرد که نزد اوبیشتر مبتنی بود برتحقیق درین نکته‌که زبان و لغت چگونه می‌تواند ما را درفهم درست مقصود گوینده به‌اشتباه بیندازد.[۲۳]

معهذا اهمیت ریچاردز درآنچه به‌مسایل نظری نقدادبی تعلق دارد مخصوصاً به‌سبب ملاحظات اوست درتوجیه مسألهٔ ارزش‌درادبیات. مسأله این است‌که وقتی ارزشهای کهن را در زمان ما دیگر به‌چشم اهمیت نمی‌نگرند ناچار برای اهل نظر

این سؤال پیش می‌آید که در مورد ادب و هنر اصلاً مسألهٔ ارزش مطرح هست یا نه؟ ریچاردز در کتابی به‌نام «اصول نقد ادبی» به‌این نتیجه می‌رسد که البته می‌توان با کمك دانش امروز در توجیه ارزش‌ها به‌یك مبنای روانشناسی دست یافت که به‌ما اجازه می‌دهد تا ارزش تجارب انسانی را، خواه ادبی باشد یا جز آن، بتوان سنجید. البته امروز کسی که با مبادی تحقیقات مردم‌شناسی آشنا باشد ممکن‌نیست باور کند که اقوام مختلف عالم با اینهمه تفاوت که در آداب و رسوم و تمدن و فرهنگ خویش دارند در باب آنچه خیر و شر خوانده می‌شود توافق نظر داشته باشند. از روانشناسی کودکان هم این نکته برمی‌آید که تصور خیر و شر بهیچوجه نمی‌تواند امری مربوط به‌طبع و فطرت تلقی شود. پس‌چه عواملی هست که از یك جانور درنده خوی ناتراش یك موجود سلیم ملایم و معتدل به‌وجود می‌آید؟ به عقیدهٔ ریچاردز تأثیرات اجتماعی از قبیل عادات، عقاید دینی، آراء عامه و آنچه مجموعاً سرمشقها و نمونه‌های معمولی تلقی میشوند سبب می‌گردند تا انگیزه‌ها (Impulses) و خواهشها (desires) ی انسان در طی هریك از مراحل تکامل وی صورت تازه‌یی بیابد و یا چنانکه ریچاردز تعبیر می‌کند به‌یك «مرحلهٔ انتظام‌گرایی» (Degree of systematization) تازه درآید. اما این انتظام‌گرایی، البته کامل نیست چراکه انگیزه‌های مخالف نیز همواره در کار هست و بعضی ازین انگیزه‌ها نیز باهم تعارض دارند و سازش‌پذیر بنظر نمی‌آیند. با اینهمه انسان برای آنکه زندگی خود را پیش تواند برد ناچار می‌بایست در هنگام مواجهه با این تعارض‌ها انگیزه‌های خود را چنان انتظام دهد که در بین آنها آنچه از همه مهمترست مجال پیشرفت پیدا کند. به‌اعتقاد ریچاردز اصل مسألهٔ ارزش در همین نکته است. انگیزه‌ها را چگونه می‌توان تحت ضابطهٔ انتظام در آورد و کدام یك از آنهاست که اهمیتش از دیگر انگیزه‌ها بیشتر یا کمتر تلقی تواند شد؟ ریچاردز درین‌باره می‌گوید که انگیزه‌ها بعضی از مقولهٔ «مشتهیات» (Appetencies) و برخی از مقولهٔ «مکروهات» (Aversions) هستند و ناچار آنچه مشتهیات را ارضاء می‌کند می‌بایست امور «ارزشمند» (Valuable) تلقی شوند نتایج ارضاء این مشتهیات هرچه باشد طبعاً همه کس دوست دارد تعداد بیشتری از آنگونه مشتهیات خود را که درعرض هم‌قرار دارند ارضاء کند. تنها امری که ما را از ارضاء بعضی مشتهیات ممکن است مانع

آید بیم آنست که ارضاء آنها مانع از ارضاء مشتهیات مهمتر بشود و بدینگونه آنچه اخلاق و حس اخلاقی خوانده میشود در واقع نوعی مصلحت‌بینی و رعایت مصلحت (Expediency) بیش نیست. به‌علاوه، البته بعضی مشتهیات انسان مربوط به‌نیازهایی است که ارضاء آنها در نزد انسان مقدم بر ارضاء مشتهیات دیگرست چنانکه خوردن و خفتن برسایر مشتهیات انسان مقدم شمرده میشوند و بدینگونه می‌توان گفت ارزش‌ها نیز سلسله مراتب دارند. البته ارضاء بعضی مشتهیات گه‌گاه انصراف‌ازبعضی‌دیگر را الزام‌می‌کندبه‌خاطرهمین‌امرست که هر نوع «انتظام‌گرائی» (Systematization) درمورد انگیزه‌ها و مشتهیات طبعاً ازانسان چیزدیگری‌میسازد. چرا که هریك از انواع این انتظام‌گرائی‌ها بالطبع بعضی مشتهیات و انگیزه‌ها را فدا می‌کند نهایت آنکه دربعضی مواردآنچه فدا میشود ممکن است‌بیشتروبزرگتر تلقی شود. البته درین مورد آنچه نیز سبب شود قوای کمتری از انسان به‌هدر رود طبعاً بهتر شناخته میشود وهمین‌نکته است که ارزیابی و یا نیل به‌میزان ارزش‌ها را ممکن می‌کند. بدون شك‌هم‌آنکس که زیاده تحت تأثیرمحرکات وجدان قراردارد و هم آنکس که به‌کلی قید وجدانواخلاق را زده است هردو، بهای سنگینی برای نیل به‌آن نوع انتظام خاص که در ترتیب انگیزه‌های خویش داده‌اند، می‌پردازند. البته جامعه‌توقع دارد انتظام این مشتهیات فردی چنان باشدکه با مصلحت‌اجتماعی هم سازگار شود اما این نوع انتظام مشتهیات فردی همواره ممکن هست بهتر یا بدتر از آنچه مطلوب جامعه است از کار درآید وشك نیست که درهرحال همواره عنصر یا عناصری وجود داردکه در واقع فدای عناصر دیگر شده است. تمسك به‌عادات و تقالید و بی‌تسامحی که مردم نسبت به‌آنچه بدعت خوانده میشودنشان می‌دهند غالباً ناشی از همین‌جاست. درست است که عادات و تقالید تبدل و تغیر دارند اما اشکال اینجاست که تبدل و تغیر آنها خیلی کندتر و آرامتر از تغیر و تبدلی است که در احوال و ظروف آنهاپیش می‌آید. درینصورت افراد انسانی چگونه می‌توانند درانتظام‌انگیزه‌های خویش به‌وضعی‌نایل‌آیندکه‌متضمن مصلحت بیشتر باشد و جامعه چگونه می‌تواند به‌وضعی دست بیابد که بهترین طرز تنظیم انگیزه‌های افرادانسانی درآن تأمین شود؟ ریچاردز باین مسأله چنین‌جواب می‌دهد که این امر از طریق تأثیر افکار دیگران ممکن‌میشود و در واقع ادبیات وهنربیش

از هرچیز دیگر می‌توانند این تأثیر را دروجود ما پدید آورند. ازین‌روست که‌در نظر ما ادبیات و هنرهم از حیث فردی و هم از لحاظ اجتماعی اهمیت و ارزش بسیار دارند. درحقیقت هیچ چیز نمی‌تواند برای ما جای ادبیات و هنر را بگیرد چون به‌ندرت ممکن است تأثیری را که آنها دروجود ما دارند ازجای دیگرهم بدست‌آورد ودرواقع چون ادبیات و هنر تجربهٔما را وسعت ونظم بیشترمی‌بخشند طبعاً زندگی ما را وسعت و تفوق می‌بخشند و احوال درونی ما را با دگرگونی احوال و شرایط زمانه هماهنگ می‌دارند. از آثار ادبی آنچه با سطحی که‌انگیزه‌های ما در آن سطح انتظام یافته است همطراز باشد و یا از آن بالاتر قرار گیرد، برای ما خوشایندست و آنچه فروتر از آن باشد به‌اعتقاد ریچاردز برای ما موجب ناخوشایندی و ملال خواهد بود. باید دیدآنچه درمنطق «دور» خوانده می‌شودآیا دراین توجیه هشیارانهٔ ریچاردز مستتر نیست؟

در هرحال آنچه در نزد ریچاردز به‌صورت «نظریه» درآمد و در اصول نقد ادبی به‌یك‌نوع فلسفهٔ نظام ارزش‌ها منتهی‌شد نزد الیوت و پاوند به صورت نقد تحلیلی جلوه‌کرد وسروصدای بسیارهم برانگیخت. ملاحظات‌انتقادی عزراپاوندمخصوصاً از دوران قبل از جنگ جهانی اول درمحافل ادبی امریکا انعکاس فوق‌العاده‌یافت. وی در اولین اثر انتقادی خویش به‌نام «روح رمانس» جوهر وزبدهٔ قول ریچاردز را درباب ارزش‌ها با بیانی ساده و جاندار تصویر می‌کند. از جمله می‌گوید «هنر شباهت به‌رودخانه دارد البته ساخت و شکل بستری که رودخانه در آن جریان‌دارد گه‌گاه تأثیرهایی در آن می‌گذارد لیکن روی‌هم‌رفته رودخانه مستقل از بستری که در آن جاریست وجود دارد. رنگ آب رودخانه شاید بتوان گفت بستگی دارد به‌جوهر و جنس بستری که برآن جاریست و به‌چیزهایی‌که در آن انعکاس‌دارندامّا کیفیت اصلی رودخانه عبارتست از کیفیت حرکت‌که فقط تعلق به‌رودخانه دارد. آنکه اهل علم است خاطرش به‌این عوامل خارجی مشغولست اما کسی که اهل هنرست مخصوصاً بهمین حرکت اصلی نظر دارد و این در واقع همان اصولست که ریچاردز را وا می‌دارد تا بیرون از آنچه موضوع بحث یك منتقد مورخ است وبی‌آنکه به‌ارتباط اثر هنری با شخصیت و محیط زندگی هنرمند توجه کند، اثر

هنری را مخصوصاً در چهارجوبهٔ آنچه حرکت اساسی و جوهر واقعی آنست بررسی کند ـ نقدنو.

الیوت‌هم که مثل‌پاوندسکونت‌دراروپا راترجیح داده بودواز دوستان‌نزدیك عزراپاوندهم‌بودتقریباً همین‌طرزتلقی‌را نسبت به‌هنروشعرعرضه می‌کرد. درحقیقت دردنیایی‌که تمام ارزش‌ها را در حال تبدل وتغیر می‌یابدگرایش جزمی‌الیوت‌خالی از غرابت نیست. درعین‌حال تأثیر پاوند درطرزتلقی او ازنقد بطور بارزی مشهود است. ازجمله وقتی‌الیوت‌خاطرنشان می‌کندکه شعرامریست بین‌نویسنده‌وخواننده، وچون‌تأکید می‌کندکه منتقد وقتی درباب نمایشنامه‌های فلان‌شاعر چیزی می‌نویسد بایدفقط در باب نمایشنامه‌های وی بنویسد نه‌دربارهٔ شخصیت وی، نه‌فقط شیوهٔ نقد مکتب‌رمانتیك را نفی می‌کند بلکه درواقع اصول ومبادی همین مکتب «نقد نو» را به‌بیان خاص خویش درمی‌آورد. با اینهمه، درامریکا مخصوصاً تأثیر عزراپاونددر بین جوانان خیلی بیش از تأثیرالیوت بود چرا که آثار انتقادی او بیشتر ازاقوال الیوت فایدهٔ عملی داشت.

این نکته نیز در خوریادآوریست که آراء انتقادی عزرا پاوند تا حدی نیز از افکارتی.ای.هالم یك منتقد انگلیسی‌که دراواسط جنگ جهانی اول ازدنیارفت متأثر بود و پاره‌یی از محققان مطالعهٔ سخنان هالم را در فهم اقوال عزراپاوند لازم یا سودمند میشمارند.[۲۴] به‌علاوه آثارانتقادی عزراپاوندهرچند اصالت وعمق‌زیادی ندارد، قوت و جاذبه‌اش همواره قابل ملاحظه بوده است و به‌مدد همین جاذبه و قوت تأثیر بودکه وی توانست نقد امریکا را از یکنواختی و رکودی که به‌سبب استغراق در جنبهٔ اخلاقی و اجتماعی‌برآن عارض شده بود یکچند بیرون بیاورد و مخصوصاً شاعران جوان را متوجه‌کندکه شعرتنها عبارت از الهام نیست بلکه‌بیشتر نوعی حرفه و صنعت است که شاعر باید در آن افزار کار خود را به درستی به کار بیندازد. این ملاحظات در عین‌حال پاوند را به مکتب «تصویرگرائی» (Imagism=) کشانیدکه در شعر گرایش به‌زبان ساده، ابداع اوزان تازه، آزادی در انتخاب موضوع و مخصوصاً کار گرفتن از مجاز و تصویر را توصیه می‌کرد و این نیز چیزی بودکه ظاهراً پاوند آن را به‌دوستی و آشنایی با آثار هالم منتقد انگلیسی مدیون بود.

در هرحال شیوه‌یی که بوسیلهٔ ریچاردز، عزراپاوند، و الیوت در نقد ادبی توصیه میشد مبنایش بر این بود که در شناخت و ارزیابی آثار ادبی منتقد بایدبیشتر به‌خود این آثار توجه کند تا به‌محیطی که موجب پیدایش آنها شده است. این‌شیوهٔ نقادی، هم با طریقهٔ کسانی که در تفسیر آثار هنر به‌تحلیل روانی یا بررسی‌سرشت و خصلت نویسندگان اهتمام دارند مغایرت داشت هم با طریقهٔ آنها که در نقد می‌کوشند تا تأثیر احوال و مقتضیات اجتماعی را در تکوین اثر بجویند؛ وچون کسانی مانند الن‌تیت (-۱۸۸۹) آر.پی.بلاکمر (۱۹۶۵-۱۹۰۴) و کنت‌برک (-۱۸۹۷) که بیش‌وکم همین شیوه را دنبال کردند در واقع بیشتر به‌مسایل مربوط به‌قالب و صورت شعر توجه داشتند، بعضی محققان آن شیوه را هم مثل شیوه‌یی که پیش از آن در نزد هومانیست‌های نوین متداول بود، نوعی‌قالب‌گرایی تلقی کرده‌اند.[۲۵]

معهذا در طی دگرگونیهای اجتماعی که مقارن دههٔ دوم و سوم قرن حاضردرجریان بود تعدادی نقادان پدید آمدند که ادبیات را غالباً تنها از دیدگاه مسایل اجتماعی و سیاسی می‌نگریستند بررسی‌هاشان نیز البته صورتهای گونه‌گون داشت ولیکن در مقالات انتقادی آنها آثار ادبی بمثابهٔ انعکاس احوال جامعه یا مظهر واقعیت‌انسانی تلقی و تفسیر میشد. وان‌دیك‌بروکس (-۱۸۸۶) یك تن ازینگونه منتقدان بود که آثارزیادی در زمینهٔ نقدوزندگینامهٔ نویسندگان نوشت. وی جامعهٔ امریکائی را سرزنش می‌کرد که به‌نویسنده اجازه نمی‌دهد ذوق و بلوغ خود را چنانکه باید به‌جلوه در آورد. در اثری به‌نام «شراب‌پیوریتن‌ها» بروکس سعی کرد نشان دهد سنت پیوریتن‌ها فرهنگ امریکایی را خراب کرده است و جنبهٔ زیبائی و هنر را دست‌کم‌گرفته است. منتقد دیگری بنام‌وی.ال. پارینگتون (۱۹۲۹- ۱۸۷۱) کوشید تا ادبیات امریکایی را مخصوصاً بامعیارهای دموکراسی بسنجد. یك اثر اوموسوم به«جریانهای عمده در اندیشهٔ امریکائی» جایزهٔ پولیتزر را نصیب او کرد و برای نویسنده دراواخر عمر شهرت بسیاربه‌بارآورد. پارینگتون فکرامریکائی راآنگونه که در ادبیات جلوه دارد از دیدگاه اجتماعی بررسی کرد و آثار او تا حدی سبب شد که در ارزیابی ادبیات به‌معیارهای اقتصادی و اجتماعی توجه شود. بحران

اقتصادی سال ۱۹۳۰ عده‌یی صاحبنظران را نیز به‌تعلیم مارکس متوجه کرد و نام کسانی چون گران‌ویل‌هیکس (-۱۹۰۱)، ادموند ویلسون (-۱۸۹۵)، و جیمس‌فارل (- ۱۹۰۴)درین‌زمینه بلندآوازه گشت. باآنکه، ادبیات‌وحتی نقد امریکائی مکرر ازین دیدگاه خاص مورد بررسی قرار گرفت این گرایش مقارن سالهای شروع جنگ جهانی دوم در امریکا اندك انـدك تخفیف یافت. تعدادی از روشنفکران نسبت به‌آن واکنش نشان دادند و بعضی نیز شور وهیجانی را که در آن باب داشتند ترك کردند. برخی نیز مثل ادموندویلسون، وکنت‌برك سعی کردند درمبادی این تعلیم جرح وتعدیلهایی راه دهند.

بدون شك در یك همچو طرح کوتاه وشتابزده نمی‌توان حتی خطوط عمدهٔ سیمای نقد و نقادی زنده و پرتحرك ادبیات امروزامریکارا درینجا ترسیم کرد.در واقع با وجودکتابها ومقالات بسیاری هم‌که طی سالهای اخیردرین باب نشر شده است بازجای تحقیقی تازه و جامع درین باب خالی است والبته دشواریهایی کـه دراین‌کار هست‌آن‌اندازه‌هست‌که بتواند، عذرخواه‌غفلت یاتغافلی باشدکه تاکنون مانع حصول یك تحقیق جامع و دقیق در این زمینه شده است.[۲۶]

اینکه در بین سایر انواع درقرن حاضر، تقریباً هیچ‌چیز به‌اندازهٔ داستان (Novel,-Roman) قبول عام ندارد بیشك از اسباب عمدهٔ توجه روزافزونی است کـه نقد امروز به‌مسایل مربوط به‌آن نشان می‌دهد. درست است‌که بسیاری از داستانهـای عامه‌پسند، از نوع آنچه پاورقی نشریات جاری را پر می‌کند گه‌گاه هیچ‌ربطی به‌آنچه آفرینش ادبی خوانده میشود ندارد لیکن شهرت و قبول فوق‌العادهٔ یك اثـر هم، چنانکه سامرست‌موم بدرستی خاطرنشان می‌کند نمی‌تواند همیشه نشانی باشد ازبیقدری و ابتذال آن. اما این نکته نیز که از داستان «بربادرفته» اثـر مارگـرت میچل امریکائی (۱۹۴۹-۱۹۰۰) تنها دراولین روزانتشار پنجاه‌هزار نسخه‌به‌فروش رفت و در طی اولین سال انتشار فروش آن به‌یك ملیون وپانصدهزاز نسخه[۲۷]رسید نشان می‌دهدکه قرن حاضر تا چه‌حد به‌قلمرو آثار موبوط به‌داستان و تخیل علاقه نشان می‌دهد و در حقیقت به‌خاطر همین علاقهٔ روزافزون است‌که امروزکتابداران گه‌گاه تمام کتابها را به‌دو دستهٔ داستان (Fiction) و غیر داستان (Non - Fiction)

تقسیم می‌کنند. به‌علاوه این‌نکته که در بین نقادان معروف این‌قرن منندس‌ای‌پلایو کتابی درچهارمجلد راجع به‌منشأداستان، جرج‌سینتس‌بوری کتابی دردومجلدراجع به‌داستان‌نویسی فرانسوی، ای.ای.بیکر کتابی در ده مجلد راجع به‌تاریخ داستان‌نویسی انگلیسی نوشت و حتی در بین داستانپردازان عصر نیز هنری جیمس (۱۹۱۶-۱۸۴۳) رساله‌یی‌درباب فن‌داستان‌نویسی، ای.ام. فارستر (۱۹۷۰-۱۸۷۹) رساله‌یی‌درباب‌جنبه‌های داستان، ژرژدوهامل(۱۹۶۶-۱۸۸۴)رساله‌یی‌درباب‌داستان، و دیویدهربرت‌لارنس (۱۹۳۰-۱۸۸۵) مقاله‌یی درباب‌اینکه داستان برای‌چه‌اهمیت دارد نوشته‌اند، درحقیقت همه‌حاکی‌ازین‌است که قرن‌حاضرچه شوق وعلاقهٔ‌وافری به‌داستان و داستان‌پردازی نشان می‌دهد. شك نیست که بررغم پرباری و گستاخی کم سابقه‌یی که داستان‌نویسان این عصر در ابداع نشان داده‌اند باز در نقد امروز روی‌هم رفته آن اندازه که در بارهٔ شعر بحث شده است دربارهٔ داستان نشده‌است اما این نکته ممکن است ناشی ازوسعت فوق‌العادهٔ قلمرو داستان و تنوع تجارب ذوقی درین زمینه باشدکه البته بحث و قضاوت را درباب آن مشکل می‌دارد.

این شور و علاقه‌یی که در قرن حاضر عام و خاص نسبت به‌جاذبهٔ داستان نشان داده‌اند سبب شده‌است که امروزخیلی بیش ازگذشته داستان به‌عنوان‌وسیله‌یی جهت تبلیغ مقاصد به‌کاررود. چنانکه نه‌فقط داستانهای مبنی براغراض (Purpose-Novels) درین‌دوره‌به‌وفورپدید آمده‌است که دربعضی‌مواردچیزی‌جزتبلیغات‌سیاسی و حزبی نیست، بلکه بروز جنگهای عظیم بین‌المللی ومنطقه‌یی نیز موجب پیدایش نوعی داستان شده است که داستان مربوط به‌جنگ (War Novel) می‌خوانند و دربین نمونه‌های مشهورآن «آتش» اثرباربوس (۱۹۳۵-۱۸۷۴)، و خاموشی دریا اثر ورکور (-۱۹۰۲)را می‌توان نام برد.[۲۸] به‌علاوه غیر از داستان پلیسی که قدرت تخیل کانن‌دویل (۱۹۳۰-۱۸۵۹) از آن، نوعی تفریح عامه‌پسند پدید آورد داستان علمی‌هم که مخصوصاً هربرت‌جرج‌ولز(۱۹۴۶-۱۸۶۶) نمونه‌های‌درخشانی از آن عرضه کرد، سرگرمی جالبی برای طبقات خواص تلقی شد. در عین‌حال شیوهٔ رمانتیك و شیوهٔ رئالیست همچنان در نزد تعدادی از نویسندگان مشهور به‌خلق و ابداع آثار تازه منجر شد. از جمله نوع داستان موحش (Terror Novel) آثار جالبی به‌ادگاروالاس (۱۹۳۲-۱۸۷۵) الهام کرد چنانکه توصیف حیات‌جنسی

درنزد دیویدهربرت‌لارنس (۱۹۳۰-۱۸۸۵)، به‌نوعی‌پلشت‌نگاری (Pornography) کشید. داستان تاریخی با آنکه غالباً در معرض این آفت که نویسنده احساسات و تمایلات عصر خـود را به‌ادوار و اشخاص گذشته منسوب بدارد قـرار داشت، و داستان روانشناسی با آنکه گه‌گاه تبدیل به‌یکنوع گزارش احوال بیماران روانـی میشد دراینـدوره همچنان جاذبهٔ خود را حفظ کردند. به‌علاوه‌آنچه منتقدان‌فرانسوی داستان دوره‌یی (Roman cyclique) می‌خوانندودرطی مجلدات‌آنها احوال‌مراحل مختلف زندگی یك فرد، یك خانواده، یا یك‌گروه به‌توصیف می‌آیـد آثار جالبی به‌امثال مارسل‌پروست، رومن رولان، و گالسورثی الهام کرد.

در واقـع داستان‌نویسی درین دوره، از همان اوایل قـرن تحت تأثیر بعضی جریانهای فکری‌تازه ـ ازجمله تعلیم نیچه، نظریهٔ فروید، واندیشهٔ برگسون ـ واقـع گشت به‌علاوه کشمکشهای ناشی از عقاید سیاسی ـ سوسیالیسم، نژادپرستی، وجز آنها ـ نیز نمی‌توانست در دنیایی که دو جنگ عظیم بین‌الملل سالها فضای آن را از بوی دود و خون آلوده بود در افکار داستان‌نویسان بی‌تأثیر بماند. آشنایـی با قلمرو ناخودآگاه‌برای تعدادی ازنویسندگان دنیای درون انسان را مکشوف‌ساخت و اعتقاد به«نسبیت» اعتماد به‌امر مطلق را در انسان متزلزل نمود. از سوی دیگـر، توجه و اقبالی‌که عام و خاص نسبت به‌داستان و قالب داستانـی نشان دادنـد طبعاً بعضی نویسندگان را که مخصوصاً سروکارشان با طبقات روشنفکر بود به‌فکرتفنن وتجدد درقالب داستان‌پردازی انداخت. البته این‌امرمنجر به‌ایجاد مکتب ادبی نشد چرا که علاقهٔ خودآگاهانهٔ غالب نویسندگان عصر بـه‌حفظ آزادی و اصالت آنها را از تسلیم به‌محدودیتهایی کـه مقتضای مکتب‌داری است بازداشته است. معهذا بعضی تجربه‌های شخصی گه‌گاه تفنن‌های برخی نویسندگان را رنگ خاصی داده است. از جمله آنچه بعضی نقادان حـدیث نفس (= Interior monologue) می ـ خوانند به‌داستان یولیس اثر جیمزجویس (۱۹۴۱-۱۸۸۲) ویژگی بارزی بخشیده است که آن را از هرگونه داستان مشابه دیگر ممتاز می‌کند. ایـن شیوهٔ حـدیث نفس که می‌تواند فواصل زمانی و مکانی را برای نویسنده درهم نوردد و گذشته و حال را به‌هم پیوند دهد البته غیر از جـویس بوسیلهٔ نویسندگان دیگـری چون کنوت‌هامسون، ویلیام فاکنر، و ویرجینیاوولف هم مورد استفاده واقـع شده است

اما کمال تجلی آن هیچ‌جا بپایهٔ آنچه دراین اثر جویس دارد نرسیده است. معهذا فرانتس کافکا (۱۹۲۴-۱۸۸۳)، وساموئیل‌بکت نیز هریك از جهتی، با این جریان مربوط به‌حدیث‌نفس و دنیای ناخودآگاه ارتباط دارند.

البته گرایش به‌عوالم ناخودآگاه که برای خود ضوابطی غیر از ضوابط عادی داشت‌و عصیان درمقابل امرمطلق که تصورارسطوئی داستان ـ تصورضرورت حادثه، عقده، و عقده‌گشائی در هرگونه داستان ـ برآن مبتنی بود طبعاً بعضی نویسندگان را نیز وادار به‌جستجوی داستانی کرد که بتواند ازینگونه قیود ناشی از سنت آزادباشد. بدون شك از اولین تجربه‌هایی که درین زمینه انجام شدداستان «همه، راه تن» (The way of All Flesh) اثر ساموئیل‌باتلر (۱۹۰۲-۱۸۳۵) را باید یادکرد که در آن نویسنده با ایجاد داستانی که فاقد عقدهٔ حادثه (Plot) باشد در واقع به‌سنت داستان‌پردازی عهد ویکتوریا عصیان کرده بود. یولیس اثر جیمز جویس عصیان دیگری بود اما این اثر نه‌چیزی بود که‌آن را با موازین‌سنتی بتوان در ردیف داستان به‌شمار آورد. گویی‌افراط نامعقول و خارج از قاعده‌یی که نویسنده درین اثر ـ و دراثر دیگری به‌نام بیماری فینی‌گان ـ در استفاده از شیوهٔ «تداعی‌آزاد» و «حدیث نفس» کرده بود رنگی بیمارگونه به‌آنها می‌داد و به‌همین سبب درعین آنکه بعضی از منتقدان در آنها به‌چشم آثاری که در ادبیات تأثیر راهگشایی داردنگریسته‌اند دیگران آنها را ازمقولهٔ ادبیات سالم تلقی نکرده‌اند.[۲۹] در حقیقت درسنت داستان‌نویسی نیز، حالت تعلیق و انتظار (Suspense) خواننده ناشی از وجود عقدهٔ حادثه تلقی می‌شود و هرچند این عقده در نوع داستانهای موسع‌جهان نمایی (Panoramic Novels) مثل‌آنچه در نوع بالنسبه محدودنمایشی (Dramatic Novel) معمولست دقیق و مضبوط نیست[۳۰] لیکن توجه به‌اهمیت‌خلق وخوی اشخاص داستان (Character) ومخصوصاً به‌نقش موقعیت (Situation) که غالباً مادهٔ اصلی هرنوع عقدهٔ حادثه تلقی میشود تدریجاً از نظر منتقدان نیز این نکته را که عقدهٔ حادثه اساس داستانست، محل تأمل کرد. چنانکه هرچند هنری‌ـ جیمس (۱۹۱۶-۱۸۴۳) در اواخر قرن گذشته هنور می‌پرسید که مگر خلق وخوی اشخاص داستان جزتعین دادن به‌حادثه وخودحادثه جزتجسم بخشیدن به‌خلق‌وخوی اشخاص داستان‌چیزدیگری هست، درین ایام ارنولدبنت (۱۹۳۱-۱۸۶۷)مخصوصاً

بررغم سنت‌ارسطویی حاکم براحوال عصر، خاطرنشان می‌کرد که اساس داستان خوب فقط خلق وخوی اشخاص داستان است نه‌چیزدیگر.[۳۱] اما پیداست که اگر منتقد و نویسنده جنبهٔ اخلاقی و نفسانی را جوهر اصلی داستان نیابد نمی‌تواند این حکم را بدون چون‌وچرا بپذیرد. درهرحال قرن حاضر که نسبت به‌همهٔ‌سنت‌های گذشته عصیان ورزید کوشید تا نسبت به‌سنت‌های داستانپردازی نیز عصیان نشان دهد. از جمله آندره‌ژید (۱۹۵۱-۱۸۶۹) در داستان سکه‌سازان این مسأله را مطرح کرد که بدون عقده و حادثه هم می‌توان داستان ساخت چنانکه ژان‌پل سارتر (-۱۹۰۵) هم در مجموعهٔ‌مقالات‌موسوم به موقعیت‌ها نشان داد که در داستان‌نویسی، تکیه براهمیت خلق‌وخوی اشخاص داستان نیز، خالی از تناقضی نیست چراکه وقتی خواننده بداند دربرخورد بافلان مشکل به‌حکم تأثیر وراثت‌یااقتضای محیط، قهرمان داستان می‌بایست چنین وچنان رفتارکند دیگر در داستان نشانی از حیات و ارادهٔ قهرمان به‌چشم نمی‌خورد و ناچار نویسنده‌یی که می‌خواهدقهرمانش زندگی کند باید او را هم‌آزاد بگذارد.[۳۲] معهذا این اعتراض هم برسارتر هست که این آزادی قهرمان اگر مخالف با آنچه از تأثیر وراثت و اقتضای محیط انتظار می‌رود جلوه‌کند داستان خالی از منطق و فاقد جاذبه خواهد بود. در واقع،صرف نظر از دعاوی نظری، در عمل هنوز داستانی که فاقد حادثه وعقده و خلق و خوی اشخاص باشد نتوانسته است جاذبهٔ واقعی داشته باشد ازین رو شاید هنوز بتوان قول فارستر را پذیرفت که می‌گوید تا کنون هرتجربه‌یی که برای ایجاد داستانهای عاری از عقده و حادثه انجام شده است بی‌توفیق‌مانده است.

این تجربه درمورد ادبیات نمایشی‌باتوفیق‌بیشتری تحقق یافت و کسی که‌آن‌را تحقق داد برتولت برشت هنرمندآلمانی بودکه شیوهٔ او مخصوصاً به‌سبب جنبهٔ تعلیمی و محتوای فکری آثارش در تمام اروپا تأثیر قابل ملاحظه‌یی باقی گذاشت. درست است‌که بعضی از منتقدان زمانه، آثار او را به‌سبب همین تعلیم‌گرایی در خور ملامت یافته‌اند[۳۳] لیکن در نزد بسیاری دیگر از نقادان همین اعتراض او برضد بیعدالتی‌های دنیای بورژوا در کلام او معرف پیروزی واقعی نمایش و ادبیات نمایشی است. در حقیقت ادبیات نمایشی در آغاز این قرن در تمام اروپا چیزی از

تأثیر ایبسن (۱۹۰۶-۱۸۲۸) را همراه داشت. جالب‌ترین مظهر این تأثیر در انگلستان جرج برناردشا (۱۹۵۰-۱۸۵۶) بود که در عین‌حال تأثیر نیچه و مارکس را منعکس می‌کرد. اما برخلاف ایبسن که ذوق و قریحهٔ آفرینندگی نمایشنامه‌هایش را جاذبهٔ فوق‌العاده می‌داد نمایشنامه‌های وی بدون آنکه از لحاظ «عقده» و حادثه قوت و جاذبهٔ چندانی داشته باشد، غالباً از صحنهٔ نمایش نوعی منبرخطابه می‌ساخت. وی البته گرایش سوسیالیستی هم داشت اما نه از آنگونه که در قارهٔ اروپا تبلیغ می‌شد و به‌تعلیم مارکس بستگی داشت از آنگونه که رنگ یوتوپیائی انگلیسی داشت و به‌جمعیت فابیان (= Fabian Society) مربوط بود.[۳۴] در واقع برناردشا که غیر از نمایشنامه‌نویسی منتقد نیز بود، و در مقالات، سخنرانیها و مقدمه‌هایش آراء انتقادی‌جالبی نیزدرباب ادبیات نمایشی عرضه‌کرده است نمایشنامه را فقطوسیله‌یی برای اصلاح و تهذیب فرد وجامعه می‌دانست وازین حیث به‌لوتالستوی نیزشباهت داشت. آثار خود او بررغم تأثیر و سروصدایی که غالباً در دنبال داشت از روح و هیجان خالی بود اما انتقادی که از جامعهٔ بورژوایی انگلستان می‌کرد در عین حال لطف و جاذبهٔ خاصی به‌مجموع پیام او می‌داد. چون خود او نمایش را همچون نوعی کرسی درس تلقی می‌کرد به‌خود حق می‌داد که حتی شیکسپیر را هم‌به‌خاطر آنکه در نظر وی نمایشنامه‌هایش در آنچه به‌خلق وخوی انسان و احوال جامعه ارتباط داردهیچ‌نوعی پیوستگی (Coheremce) نشان نمی‌دهد ملامت کند.[۳۵] معهذا آثارخود او هم که چیزی ازین پیوستگی را نشان می‌داد درترکیب اجزاءپیوستگی نداشت و اگر وی نمایشنامهٔ خوش ساخت (Well - Made) مربوط به‌سنت‌های ارسطوئی را دوست نداشت آثار خود وی نیز غالباً پیش از آنکه نمایشنامه باشد نوعی خطابهٔ تعلیمی بود، وگوئی فقط ازین لحاظ که اشخاص نمایشنامه‌هایش نه معرف خلق وخوی خویش بلکه ترجمان افکار نویسنده بودند کار وی نیز گه‌گاه نوعی تجربهٔ ضد ارسطوئی به‌شمار می‌آمد.

شك نیست که درتمام این سالها ذوق فردی یا شوروهیجان فلسفی‌نیزبه‌بعضی تفنن‌های دیگر مجال ظهورمی‌داد. درواقع همین تفنن‌های ناشی از شوق وهیجان زودگذر بود که نمایشنامه‌های ژان‌کوکتو (۱۹۶۳ -۱۸۸۹) را یك سلسله تمرین درخشان در شیوه‌های مختلف[۳۶] کرد و هوگوفن هوفمانشتال (۱۹۲۹-۱۸۷۴) را

فرصت داد تادگرگونیهای سبك خود را ناشی ازرشد دایم خویش که ستایشگرانش نتوانسته‌اند در طی آن با وی هماهنگ شوند[۲۷] فرانماید. همچنین گرایشهای شخصی سبب میشد که فی‌المثل تعلیم نیچه دربعضی آثارگابریله‌دانونتسیو (۱۹۳۸-۱۸۶۳)، نظریهٔ فروید در پاره‌یی کارهای لنورمان (۱۹۵۱-۱۸۸۲) جلوه یابد، علاقه‌به‌عوالم عرفانی و رمزی به‌آثارموریس مترلینك (۱۹۴۹-۱۸۶۲) رنگ خاص بدهد واین اندیشه که مفهوم حقیقت در نزد اشخاص تفاوت دارد یك مضمون عمده در پاره‌یی آثارلویجی پیراندلو (۱۹۳۶-۱۸۶۷)گردد. معهذا یك ویژگی عمدهٔ ادبیات‌نمایشی در قرن حاضر سعی آگاهانه‌یی است که این شیوه، دررهایی از قید سنت‌ها به‌خرج می‌دهد وشك نیست که‌امکانات فنی‌تازه‌وبعضی‌اختراعات اخیرنیز امکان این‌رهایی را هرروز بیشتر می‌کند. درست‌است که این سعی آنجاکه زیاده تهورآمیزمی‌نماید فقط مطلوب طبقات خواص (Elite) است وعامه ازهرجهش تهورآمیز وحشت‌دارد لیکن تا جائیکه تجربه نشان می‌دهد درینگونه موارد عامه نیز دیر یا زود از ذوق وسلیقهٔ خواص پیروی خواهدکرد و بدینگونه، این سعی آگاهانه در شکستن قیود سنت‌ها بیشك دیر یا زود تأثیر خود را نشان خواهد داد. با اینهمه هنوز، در تمام اروپاهریك از پایتخت‌های بزرگ درکارنمایش، ذوق و سلیقه‌یی خاص نشان‌می‌دهد که در عین‌حال معرف نوعی تعادل بین ذوق وسلیقهٔ طبقات مختلف تلقی تواند شد. چنانکه پاریس و وین غالباً به‌دنیای احساس و هیجان میدان می‌دهند مادرید و رم سرگرمیهای شوخ و سبکسرانه رامی‌جویند، لندن با وقاحت و خونسردی اسکار-وایلدوبرناردشا به‌واقعیت‌های انسانی لبخند می‌زند ومسکودردنبال واقع‌گرایی‌های تلخ آنتون‌چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰) و ماکسیم‌گورکی، اکنون بیشتر به‌جنبهٔ هنری شیوه‌های‌اجرائی توجه دارد تابه‌ارزش‌هنری‌محتوی‌آنها. اما، روی هم‌رفته از تأثیر حوادث‌ومسایل‌عصری،امروزتقریباً درهمه‌جا توجه‌به‌مسایل‌اجتماعی‌برای «خواص» جاذبه‌یی بیشتر دارد ـ خاصه برای جوانان. این نیز امریست که در تمام جریانهای مختلف‌عصری،ازدهه‌های‌قبل‌ازجنگ‌اخیرتاکنون،درهیچ‌جا اهمیت‌خود را ازدست نداده است. چنانکه درین ایام درآلمان‌گئورگ‌کایزر(۱۹۴۵-۱۸۷۸)، ارنست‌تولر (۱۹۳۹-۱۸۹۳)، و برتولت‌برشت (۱۹۵۶-۱۸۹۸) تمدن بورژوا و خشونت و استبدادآمیخته به‌ابتذال وریای‌آن را محکوم کرده‌اند ودر فرانسه‌آرمان سالاکرو

(-۱۸۹۹) و ژان‌پل‌سارتر نیز به‌استبداد و ابتذال با همین‌چشم نفرت وانکار نگریسته‌اند و در هرجا نمایش از تعهد و مسئولیت اجتماعی‌خویش می‌گریزد، از شور و شوق واقعی خلق نیز محروم می‌ماند.

در عین حال هنر نمایش، با جستجوی زبان ساده‌تر و با شانه‌خالی کردن از قیود سنت‌های ارسطوئی می‌کوشد تا حساب خود را از ادبیات جدا کند و به‌صورت هنری مستقل در آید. اینکه کارگردان نمایش امروز گه گاه در ردیف نویسندهٔ نمایشنامه و یا حتی برتر از او تلقی می‌شود در واقع ناشی از این نکته است که نمایش می‌خواهدهنری مستقل تلقی شود[۳۸]. معهذا درداخل حوزهٔ ادبیات هم نمایش‌نویسی مثل داستان‌نویسی برای رهایی از سنت‌های دیرینه تلاش دایم دارد و شاید درحال حاضر تجربهٔ موفقی که درین زمینه انجام داده است فقط تجربهٔ برتولت‌برشت باشد-نمایش حماسی یا روائی. این نمایش حماسی که برشت آن را همچون یك برنامهٔ انقلابی در مقابل نمایش ارسطوئی عرضه می‌کند بیشك قبل از وی نیز در مکتب رمانتیك آلمان، در اروپای قرون وسطی و حتی درچین و هند سابقه دارد[۳۹] ولیکن با اوصاف و شرایطی که وی آن را عرضه می‌کند البته تازگی دارد و ابتکاریست. در حقیقت در این شیوه، آنچه برشت حماسی (Epische) می‌خواند بمعنی روائی (Berichtete) است و مقصود از آن تلفیقی است بین روایت و نمایش تا تماشاگر در مشاهدهٔ آن همواره متذکر این معنی باشد که آنچه می‌بیند فقط چیزیست که برای وی روایت می‌کنند-واقعیت نیست. سنت ارسطوئی‌نمایش البته بنایش براین امربوده است که ازطریق حقیقت‌نمائی در ذهن تماشاگر این توهم را ایجاد کنند که گویی شاهد وقوع حوادث واقعی است و حکایت «وحدت‌ها» و «عقده» و عقده‌گشایی هم برای کمك به‌ایجاد همین توهم است. اما شیوهٔ نمایش حماسی (یا روائی) که می‌خواهد بااین شیوهٔ سنتی قطع رابطه کند می‌کوشد تا به هر نحوی هست تماشاگر را از اینکه در دام این توهم بیفتد باز دارد. ازین رو به‌جای استفاده از «عقدهٔ» نمایش به‌استفاده از حوادث پراکنده، و به‌جای تکیه برتحریك عواطف تکیه براستدلال را مبنای کار می‌سازد وبا این فاصله گذاریها، می‌کوشد تا تماشاگر را از جوّ روحی یك نمایش ارسطوئی دور نگه‌دارد، واین تجربهٔ برشت درحال حاضر موفقترین آزمایش قرن،

برای رهایی ازسنت‌های باستانی است. البته خود وی برای‌آنکه این فاصله‌گذاری یا بیگانهٔ سازی (Verfremdung) را تحقق دهد دست به‌تمهیدهای نمایشی واجرایی گونه‌گون می‌زند که مجموع آنها بین آنچه وی نمایشنامهٔ حماسی می‌خواند با آنچه نمایشنامه ارسطویی نام‌دارد تفاوت قابل‌ملاحظه‌یی به‌وجود می‌آورد.[۴۰] معهذا منتقد می‌تواند بپرسد که آیا در همین حال نیز تماشاگر مسحور نویسنده وبازیگر نیست؟ چرا که در نمایش حماسی نیز همچنان نویسنده و بازیگرند که با تماشاگر بازی می‌کنند نهایت آنکه این بار می‌خواهند او را از رؤیای یك دنیای درام ارسطویی دور نگه‌دارند. درینصورت تماشاگر باز به‌کلی در دنیای محسوس و معقول خویش نیست در دنیایی است که مخلوق نویسنده و بازیگرست و وی‌که ایندفعه به‌شکلی دیگر مدهوش ومسحور نمایش شده است اگرتحت تأثیر «فاصله‌گذاریها»ی برشت درعین‌حال تاحدی هشیاروبیدارمانده است مثل نوآموز ساده‌یی است‌که در محضر درس استادست ـ و مسحور ومدهوش قدرت بیان و استعداد خلاقهٔ استاد. معهذا ارزش نمایشنامهٔ حماسی هر چه باشد، موفقترین طغیان معقول برضد نمایشنامهٔ ارسطویی است وبررسی محتوای آن نیز نشان می‌دهد که قدرت خلاقهٔ برشت در نویسندگی نیز کمتر از قدرتش در کارگردانی نیست. با آنکه تمهیدها و نیرنگهای مربوط به‌فاصله گذاری گه‌گاه نمایشنامه‌های او را به‌نوعی نمایش تبلیغاتی تبدیل می‌کند قدرت نویسندگی او غالباً سبب می‌شود که روح غنایی و جوهرطنز اجتماعی را به‌میزانی معتدل و متناسب به‌هم در آمیزد و همین نکته ممکن‌است‌جنبهٔ تصنعی را که احیاناً درفاصله‌گذاریهایش‌هست ازچشم‌تماشاگر مستور و مخفی بدارد.

بدون شك وقتی از طغیان برضد نمایشنامهٔ ارسطویی سخن در میان می‌آید غیر ازنمایش حماسی برشت، ازآنچه «نمایش پوچی» می‌خوانند نیز باید یادکرد هر چند در این نوع‌نمایش طغیان برضد ارسطو تنها محدود به‌قلمرو قواعد مربوط به هنر نیست شامل منطق هم هست و از همین روست که آثار کسانی چون ساموئیل بکت (ـ۱۹۰۶)، آرتور آداموف (۱۹۷۱ـ۱۹۰۸) و اوژن یونسکو (ـ۱۹۱۲) را «ضد نمایش»[۴۱] خوانده‌اند چرا که همهٔ آنها نمایشهایی است فاقد «کردار» و فاقد منطق. البته فکر «پوچی» که در اروپای بعد از جنگ جهانی

دوم در آثار نخستین کسانی چون سارتر و کامو یکچند پاره‌یی اذهان سرخورده را تسخیر کرد نزد همانها سرانجام به‌نوعی تعهدگرایی منجر گشت. جالب آنست که این فکر درنمایش «صندلیها» اثر یونسکو حضور انسان را نفی کرد در«آوازه‌خوان کله طاس» او تفاهم واقعی را منتفی شمرد ودر نمایشنامهٔ «کرگدن» درواقع به نفی خود «پوچی» منتهی شد. بدینگونه، نوعی تعهدگرایی که از «کرگدن» یونسکو اثری ضد فاشیسم ساخت به‌خوبی نشان داد که پوچی سرانجام خویشتن را نیز نفی می‌کند و حاجت به‌نفی دیگر ندارد.

۱۶
ایران بین نوجویی و سنت‌گرایی

اگـر ادبیات ایران از آغـاز عهد قاجـار تا زمـان حاضر مخصوصاً از لحـاظ تاریخ و نقد ادبی اهمیت بیشتر دارد نه‌فقط از آنروست که آنچه ادب امروز نام دارد فرآوردهٔ دگرگونیهایی است که از آغاز عهد قاجار در احوال ایران روی داده است بلکه مخصوصاً ازاین روست که این‌ادبیات معرف‌واکنش روح ایرانی بوده‌است دربرابر مهمترین آزمون تاریخی بعد ازاسلام خویش: برخورد بافرهنگ غرب. این برخورد که در تمام دنیای اسلام مخصوصاً دنیای شرق نزدیك منجر به نوعی غرب گرایی شده است که از آن به‌تجدد تعبیر می‌کنند بیشك تا حد زیادی مولود توسعه‌طلبی‌های مربوط به‌سیاست و تجارت غرب است در شرق، کـه با پیدا شدن سروکلهٔ سربازان ناپلئون‌بناپارت درمصر تمام شرق نزدیك را تا اقاصی هند درعرصه حسابهای سیاسی استعمارگران اروپا واردکرد. معهذا عوامل درونی مربوط به‌خود اسلام هم درارزیابی اسباب این تحول می‌بایست مورد توجه محقق واقع شود و البته ممکن هست که تأثیر این عـوامل حتی عمیق‌تر از تأثیری باشد که ازبرخورد با دنیای غرب حاصل شده است.[1] درهرصورت بدون شك واکنش‌های مختلف دنیای اسلام در برابر نفوذ تدریجی غرب که در واقع اساس عقاید سنتی‌اسلام راتهدید می‌کرد درین‌برخوردقابل‌ملاحظه بودوازجمله‌فکراتحاداسلامی سیدجمال‌الدین افغانی کـه با پاره‌یی خیالات سلطان عثمانی هم توافق داشت و همچنین تعلیم سلفیه که یاران شیخ محمد عبده ومخصوصاً شیخ رشید رضا تبلیغ کردند و بازگشت به‌اسلام ساده و بی پیرایهٔ عهد پیغمبر را طلب می‌کرد امیدهایی بود که می‌خواست عقاید اسلامی را در مقابل تکانهایی که از هجوم عقاید غربی برآن وارد می‌شدحفظ کند و دنیای اسلام را از نفوذ تدریجی غرب که مایهٔ نگرانی

بعضی طبقات مسلمین بود برهاند. اما در ایران به‌سبب آنکه مذهب تشیع ازقرنها پیش سرنوشت آنرا از سرنوشت سایر اقطار اسلامی جدا کرده بود دیگـر فکر سلفیه‌هم نمی‌توانست مطلوب تلقی شود چنانکه اندیشهٔ اتحاد اسلام نیز که خود سلطان عثمانی هم امیدی به‌پیشرفت آن نیافت هر چند نزد بعضی از یاران سید-جمال‌الدین همچون وسیله‌یی برای مقابله با نفوذ غرب جالب به‌نظرمی‌رسید لیکن به‌سبب خصومت دیرینه بین شیعه و سنی و مخصوصاً بین ایران و عثمانی این فکر نیز برای ایرانیها نمی‌توانست چندان مایهٔ امید باشد وحتی به‌صورت فکر «تقریب مذاهب» هم نمی‌توانست به‌آسانی مقبول بیفتد.[۲]

اندیشهٔ ترقی هم درمحیط فقهاء ومتشرعهٔ عوام، برخلاف حوزهٔ اهل دیوان و رجال حکومت، به‌عنوان نوعی قطع ارتباط با سنت‌ها تلقی‌می‌شد. معهذا جاذبهٔ علوم و صنایع اروپایی مخصوصاً در ایران بعد از عهدنامهٔ ترکمانچای تدریجاً چنان شد که در اواخـر عهد ناصری حتی کسانی از رجال عصر کـه در ضمن محاوره به‌قول ملکم‌خان «عقل طبیعی خود را برجمیع علوم فرنگستان ترجیح» می‌دادند بازهر کسی را «دو روز در کوچه‌های فرنگستان» می‌گردید «شخص او را مجمع کل اطلاعات وقول اورا سند جمیع تحقیقات قرار می‌دادند.»[۳] اما درسایر اقطار اسلامی، خاصه در مصر و هند، بعضی از متشرعه ضعف و انحطاط احوال مسلمین را ناشی از انحراف آنها ازاصول واقعی اسلام می‌شمردند و بعضی دیگر توافق اسلام را با علوم و صنایع اروپائی تأکید می‌کردند و حتی می‌کوشیدند بعضی اصول فرهنگ غربی را مسبوق به‌عقاید مسلمین یا تعلیم حکماء اسلام نشان دهند و شاید مساعی سرسید احمدخان هندی و مخصوصاً سید امیرعلی هندی که اهل تشیع‌بود درین احوال درافکار بعضی‌ایرانیان مقیم هند نیز بی تأثیر نماند وبه نحوی به‌ایران راه یافت. باری،جاذبهٔ غرب تنها منحصر به‌علوم و صنایع نبود و شامل نظامات اداری وتجاری نیزمی‌شد با توسعهٔ روابط بین شرق وغرب مقاومت در مقابل آن روزبروز دشوارتر می‌شد و تقریباً تمام زندگی روزانه مسلمین دیر یا زود با تمدن جدیدارتباط می‌یافت. خاصه که طبقات بورژوا در دنیای شرق هم مثل دنیای غرب با در دست گرفتن غالب شؤون حکومت غلبهٔ تمایلات بورژوایی را در جامعهٔ اسلامی نیز تسریع کردند و در ایران نیز مثل عثمانی و سایر بلاد شرق-

نزدیك جامعهٔ تجار و اعیان بورژوا، فرهنگ جدید اروپایی را که در واقع یك فرهنگ تمام‌عیار بورژوائی بود با نیازهای خویش تطبیق کردند.[۴]

در ایران، دولت قاجاریه که مؤسس آن آقامحمدخان، می‌خواست در عصر ظهور انقلاب فرانسه هم‌حکومت قرون وسطایی شرقی را همچنان مثل سابق ادامه دهد با افکار جهانجویانه ناپلئون و مطامع توسعه‌طلبانه تزارهای روسیه برخورد و ناچار شد ضرورتهای عصر تازه را بیش و کم درك کند. آنچه این سلسله درآغاز طلوع دولت خویش بدان متکی بود قدرت جنگی عشیرهٔ قاجار بود که برخلاف عشیرهٔ زند ریشهٔ ایرانی هم نداشت. خود آنها خویشتن را ترك می‌خواندند و نسب خود را به‌ترك ومغول می‌رسانیدند. خاقان که لقب امراء بزرگ ترك بود افتخار نامشان محسوب می‌شد و از اینکه خود راترك بخوانند بهیچوجه ابائی نداشتند. فتحعلی‌شاه که خود خاقان تخلص می‌کرد در طی یك قصیده که در دورهٔ ولیعهدی خود در ستایش «عم‌تاجدار» خویش آقامحمدخان سروده است اورا درکار سلطنت با محمددرامرنبوت‌می‌سنجدومی‌گوید: «دومحمد درجهان پیدا شدازترك‌وعرب...».[۵] در واقع فقط با توسعهٔ تدریجی حس ملیت در بین ایرانیان بود که بعدها قاجاریه این اصرار در انتساب به‌طوایف مغول وترك راگه‌گاه مسکوت نهادند اما حکومت آنها که ازروی«الگو»های‌قرون وسطایی‌شرق‌آغاز شدتاحدی‌مثل حکومت سلاجقه یك‌چند دربین جاذبهٔ «مرکزگریزی» حیات عشایری و«مرکزگرایی» حیات دیوانی در مبارزه بود تا سرانجام به‌سبب تفوق تربیت شهری و مخصوصاً در دنبال نظم و انضباط سطحی و شکننده‌یی که از غلبهٔ طرز تفکر منشی‌ها و مستوفی‌ها حاصل‌شد چیزی ازنوع حکومت سلجوقیان به‌وسیلهٔ آنها احیاء شد که برخورد با دنیای‌غرب و انقلابات بزرگ اروپا ادامهٔ آن را غیرممکن ساخت اما تمام دوران حکومت قاجار در مبارزه جهت حفظ سنت‌های کهنهٔ شرقی درمقابل گرایش‌های تازهٔ‌غربی گذشت و مخصوصاً آنچه این مبارزه راقاطع‌ترکرد پیدا شدن طبقهٔ اجتماعی‌میانه‌حالی بودکه تدریجاً لوازم‌تمدن بورژوایی‌غرب‌را جذب‌می‌کرد واخذ علم‌وصنعت جدید اروپایی را مایهٔ رشد و توسعهٔ خویش می‌یافت. در آغاز این‌دوره، جامعهٔ ایرانی هنوز در تزلزل و ناامنی عهد فترت بعد از کریمخان زند بسر می‌برد. در

منازعات بین خان قجر و امراء زند چون هردوطرف از رؤسا و عشایر مجاور یا متحد کمك می‌جستند نفوذ خوانین محلی در سرتاسر کشور فزونی یافت و نقض عهد مکرر دایم آنها را از یك اتحاد به‌اتحاد دیگر سوق می‌داد و بهمین سبب‌قری و قصبات مدام در معرض ویرانی بود و تجارت‌هم چنانکه سرجان‌ملکم بدرستی خاطرنشان‌می‌کند به‌سبب همین‌ناامنی روی به‌زوال‌داشت.[۶] فتحعلی‌شاه وفرزندانش که حکومت ایران همه‌جا در دست آنها بود، چنانکه ج.بی.فریزر خاطرنشان‌می‌کند در مملکت نه به‌چشم یك وطن که باید آن را دوست داشت وحفظ کردبلکه به‌دیدهٔ یك‌ملك اجاره‌یی که مدت اجاره‌اش نامعلوم است و باید هرچه ممکن‌است از آن بهرهٔ بیشتر برد نگاه می‌کردند.[۷] این طرز تفکر که در عهدنامهٔ ترکمانچای و در امتیازات متعددی که درعهدناصری و بعد از آن به‌اتباع خارجه واگذار شدنیز به‌چشم می‌خورد با غلبهٔ شاهزادگان و منسوبان متنفذ پادشاه قاجار و مخصوصاً در جریان تصادم باخودسریهای خوانین محلی غالباً نوعی ناامنی‌دایم به‌وجودمی‌آورد که اثرات آن حتی خود حکام و وزراء وامراء دولت را نیز از تعرض مصون‌نمی‌داشت. چنانکه مکرر امراء و وزراء قاجار همچون حاجی ابراهیم کلانتر، میرزا ابوالقاسم قایم‌مقام، میرزا تقی‌خان امیر کبیر، میرزاآقاخان نوری، میرزاحسین‌خان سپهسالار،وحتی‌بعضی‌ازفرزندان‌فتحعلیشاه‌وعباس‌میرزانیزخود ازاین‌ناایمنی‌ها لطمه دیدند. دراواخرعهد ناصری باآنکه قسمت عمدهٔ نابسامانیها وعقب‌افتادگیهامنسوب به‌همین «سوء اداره‌یی» که ازناایمنی ناشی بود می‌شد بازدربحبوحهٔ همین‌ناایمنی‌ها مناصب ومقامات موروثی وحتی قسمت‌عمدهٔ تیول‌هامثل همان دوران قرون‌وسطائی سلاجقه‌به‌سبب فساد اداری، به‌املاك اربابی تبدیل یافته بود.[۸] در حالیکه طبقات‌ملا و تجار، در اثر بیسامانیهای مربوط به‌اعیان و امراء تدریجاً کسب نفوذ می‌کردند و قدرت فئودالی خوانین اندك اندك متزلزل می‌گشت طبقهٔ دهقانان خرده‌پا قسمت عمدهٔ خراج را بردوش داشت و طبقهٔ صنعتگر و کاسب شهری هم به سبب نا امنی تدریجاً از هستی ساقط میشد و غالباً تنها قدرت ملاها وانتساب به‌آنها می‌توانست از این طبقات خرده‌پا در مقابل تعدی ارباب قدرت دفاع کند.

قدرت ملاها مخصوصاً از همان عهد فتحعلی‌شاه روی به‌افزایش نهاد و غلبهٔ بعضی

از آنها معارض قدرت حکومت شد. آقا محمدعلی بهبهانی کرمانشاهی(م ۱۲۲۶) خودش صوفیه را توقیف می‌کرد، و توبه می‌داد، یا می‌کشت ودرجواب اعتراض حکومت‌هم رساله‌یی مثل خیراتیه رامی‌نوشت‌تا این‌خودسری عجیب وی راتوجیه کند. حجةالاسلام‌سیدمحمدباقرشفتی دراجرای احکام شریعت کار را به مداخله در آنچه تعلق به حکومت داشت می‌رسانید. می‌گویند، در اصفهان یك بار فتحعلیشاه به‌وی گفته بود اگر شما خودتان حکم می‌دهید و خودتان اجراء می‌کنید پس من چکاره‌ام؟ وسید جواب‌داده بود حکم خدارا نمی‌شود آن‌اندازه به‌تأخیر انداخت تا به‌اطلاع شما برسد.[۹] گویا در همین ملاقات بود که حجةالاسلام از «خاقان مغفور» درخواست‌تا نقاره‌خانه را موقوف کند. درملاقات بامحمدشاه هم‌سید چنان‌کبریایی نشان داده بود که برای آن «سلطان‌غازی» مایهٔ وحشت‌گشته‌بود.[۱۰] در واقع ملاهانه فقط درجهاد برضد روس‌در آغازجنگهای ایران وروسیه نقش‌قابل ملاحظه‌یی‌داشتند بلکه در مبارزه با توسعهٔ قدرتهای اروپایی در ایران هم نقش آنها قابل توجه‌بود. چنانکه نهضت تحریم تنباکو در واقعهٔ رژی هم‌که در واقع طلایهٔ نقش‌بعدی‌ملاها در نهضت مشروطیت بود وجود این طایفه را به‌منزلهٔ یك تکیه‌گاه نیروی مقاومت ملی در جامعهٔ ایرانی اواخر عهد قاجار قابل توجه‌کرد. البته واقعهٔ قتل‌گریبایدوف سفیرروسیه درطهران ممکن است علاوه برتحریك ملاها تا حدی ناشی از نارضایی عناصری باشدکه از تعهد روسیه در تأمین سلطنت بین اخلاف عباس‌میرزا خشمگین بوده‌اند[۱۱] اما در قضیهٔ رژی با وجود تحریکات ناشی از اغراض سیاسی روس، وجود محرك ملی و مذهبی آن اندازه بارز هست که انکار آن ممکن نباشد. در حقیقت نقش قاطعی هم‌که ملاها درنهضت مشروطه اداکردند از همین رهبری‌آنها ناشی می‌شد وازاینکه وجودآنهامی‌توانست به‌عنوان قطب مخالف مرجع‌وپناهگاه طبقات ناراضی عامه باشد.

آنچه نفوذ روزافزون ملاها ازهمان اوایل دولت قاجار می‌خواست آن را محدود کند قدرت «مطلقهٔ» حکومت بودکه غیر از استبداد یك سلطان نیمه‌عشایری، طرز ادارهٔ فضولانهٔ مستوفیان هم که به‌روال عهد صفوی عنوان اعتمادالدوله، صدر، و صدراعظم اوج قلهٔ سلسله مراتب آنها را مشخص می‌کرد روز بروز تحمل آن را

برای طبقات پایین دشوارتر می‌نمود. قدرت صدراعظم که مخصوصاً با صدارت کوتاه اما مهیب قایم‌مقام فراهانی، و با غلبهٔ کامل حاجی میرزا آقاسی بـرمزاج «محمدشاه غازی» پا گرفت و بعدها در دوران میرزا تقی‌خان امیرکبیر مـواجه با عکس‌العملهای تحریك‌آمیز مستوفیان محافظه‌کارمداخله‌جوی و بلفضول شدهرچند ایران هرج ومرج زدهٔ بعد از فتحعلیشاه را از تجزیه و تلاشی به‌وسیلهٔ شاهزادگان فتنه‌جو وحتی‌خوانین محلی نجات دادلیکن محدودیت فکربیشترینهٔ این‌مستوفی‌ها- که به‌مقام وزارت و صدارت می‌رسیدند- مخصوصاً در برخورد با مسایل ناشی از توسعهٔ نفوذ غربی ـ که باعهدنامهٔ ترکمانچای ومسألهٔ «کاپیتولاسیون» دایم‌درقدرت مطلقه حکومت رخنه می‌کرد- ازیکسوموجب‌اعطای امتیازات به‌بیگانگان وازسوی دیگر سبب مزید انحطاط بنیهٔ مالی کشور می‌شد. این مستوفی‌ها کـه طبقهٔ رجال حکومت را در دورهٔ قاجار به‌وجودآوردند از دانش فقط‌آن‌اندازه بهره داشتندکه از عهدهٔ محاسبات‌دفاتر دیوانی برآیند واین نیز با مایهٔ محدود علمی آنها[۱۲]، که‌در خط وربط‌خلاصه میشدالبته خودمحتاج‌به‌کفایت وکاردانی‌خاص‌بود. معهذا دربین آنها نیزگه‌گاه کسانی‌پیدا می‌شدندکه از شعر وانشاء هم بی‌بهره نبودندهرچندالبته آشنایی‌با ادب‌گذشته‌هم‌بی‌اطلاعی‌آنها را ازاحوال حاضرجبران نمی‌کرد.امامحیط ادبی دربار«خاقان» غالباً تحت‌تأثیرآن عده‌ازین مستوفیان بود که مثل میرزابزرگ فراهانی، میرزاعبدالوهاب نشاط، میرزا ابوالقاسم قایم‌مقام، میرزا تقی‌علی‌آبادی، میرزا صادق وقایع‌نگار مروزی، فاضل‌خان گروسی، عبدالرزاق‌بیگ دنبلی، میرزا محمدعلی مایل آشتیانی، و میرزا محمدتقی لسان‌الملك کاشانی با سنت‌های ادبـی مربوط بودند و این نکته سبب میشدکه شیوه‌های عراقی‌و خراسانی همچنان درنظم و نثررایج بماند وکژ ذوقی و بیخبری بیشترینهٔ مستوفیها وعمال دولت ادب‌رسمی را در دستگاه دولت به‌کلی از رونق و رواج نیندازد. با اینهمه، درطی زمان تماس با اروپا، مأموریت به‌پطرزبورگ و لندن و بمبئی و پاریس و استانبول، رفت‌وآمد با سفیران خارجه و ارتباط با هیئت‌هایی که از جانب ناپلیون یا از دربار انگلستان به‌ایران می‌آمدند، بهمراه آشنایی تدریجی با آنچه در مطبوعات عثمانی و احیانـاً مصر و شام راجع به‌دنیای غرب انتشار می‌یافت و مخصوصاً احساس تفوق اصول مربوط به‌نظام و ادارهٔ حکومت غربی‌که همان را از اسباب عمدهٔ توفیق روسیه در

منازعات با ایران می‌یافتند تدریجاً دربین بعضی افراداین طبقه نیز، نسبت به‌ضرورت نوعی دگرگونی، علاقه‌یی مبهم به‌وجود آورد که البته به‌همان دایرهٔ محدود اعیان دولت محدود ومنحصر بود ودربین اکثریت مستوفیان ورجال ولایات ومخصوصاً در بین بیشترینهٔ فقهاء و مجتهدان عصر، تا مدتها جز نفرت وسوءظن نمی‌انگیخت. بعدها درعهد ناصری، با تأسیس دارالفنون، بسط رابطه با اروپا، توسعهٔ چاپ و مطبوعات و پیدا شدن علائق وعوامل مربوط به‌تجارت وصنعت، جاذبهٔ تمدن‌غربی خود شاه را هم چندبار به‌اروپا کشانید و اندك اندك دربین طبقات تجار، مستوفیان و شاهزادگان یك‌جناح مترقی به‌وجود آمد که ازتأثیرتلقینات آنها تدریجاًفرنگستان قبلهٔ علم وصنعت تلقی شد و درین کار چندان مبالغه رفت که نسلهای بعد را دچار تنگنایی کرد که آن را «غربزدگی» می‌خوانند. البته هرنوع اصلاح که این جناح مترقی طلب می‌کرد و بعدها مخصوصاً در آثار امثال آخوندزاده، و ملکم‌خان انعکاس داشت از یکسو با نارضایی سلطان مواجه می‌شد که آنرا نوعی تجاوز به‌قدرت مطلقهٔ خویش می‌دید و ازسوی دیگر با منافع مستوفیان و رجال کهنه‌کار که وضع موجود را برای مداخل و ملاحظات خویش به‌قدرکافی مساعد و مناسب میشمردند برخورد داشت.

با اینهمه، فکر ترقی که اندیشهٔ آزادی را نیز به‌همراه داشت از همان سالها که‌اهرام مصر در جلوهٔ سپاه بناپارت شاهد تفوق فنون وصنایع تازه‌شد و در دنبال‌فعالیت‌های سیاسی‌فرانسه وانگلستان که هدف هردو باسرنوشت هندارتباط داشت، به‌ایران عهد «خاقان» نیز راه یافت و از وقتی غلبهٔ روسیه برایران غلبهٔ صنعت و علم تلقی شد با سعی در غربی کردن تنظیمات سپاه، شروع به‌اعزام طالبان فنون و علوم به‌اروپا، و ایجاد چاپخانه در تبریز وطهران، در ایران نیز مثل عثمانی و مصر «راه غرب» به‌مثابهٔ یك دریچهٔ ترقی و نجات واقعی مورد نظر گشت. فکر آزادی هم که با انعکاس شیپور انقلاب فرانسه و مخصوصاً باورود سربازان بناپارت به‌مصروارد شرق شد تا حدی به‌وسیلهٔ امثال شیخ رفاعهٔ طهطاوی مصری و صادق رفعت پاشا ترك که هریك سالی چند در اروپا ـ اولی درپاریس (۱۸۳۲ـ۱۸۲۶) ودومی‌درویینهٔ اطریش (۱۸۳۷) ـ به‌سربرده بودند نشر و اشاعه یافت. آثار این هردو نویسنده

مقارن اوایل صدارت حاجی میرزا آقاسی منتشر گشت و نزد هر دو شان مفهوم «حرّیت» - که برای آنها منشأ جمیع ترقیات غرب محسوب میشد عبارت بود از چیزی نظیر مفهوم عدل و انصاف ـ در اخلاق شرقی.[۱۳] اما در ایران رسالاتی مثل سه مکتوب آخوندزاده، یك کلمهٔ میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله، و بعضی آثار ملکم‌خان که در تبیین فکر آزادی نشریافت مخصوصاً متوجه بیان این مطلب بود که آزادی حق ملت است و برای احراز آن لازم است که ملت در حکومت مشارکت داشته‌باشد. ملکم‌خان پاره‌یی ازسخنان میرابوخطیب معروف انقلاب فرانسه را هم تحت‌عنوان «حریت» به‌فارسی درآورد، و در واقع از زبان آن گویندهٔ اروپایی مدعی شد که «حریت روحانیهٔ ما را اولیای دین از دست ما گرفته‌اند... وحریت جسمانیهٔ ما را فرمانروایان‌دیسپوتی یعنی ظالمان»[۱۴]. دربحبوبهٔ استبداد ناصری که صورت‌استنطاق میرزارضا و شرح احوال عباس‌میرزا ملك‌آرا تصویر تیرهٔ آن ایام را از دونظرگاه مخالف تقریباً به‌یك شکل طرح می‌کند، چنانکه ازانتقادات سیدجمال و ملکم‌خان و میرزاآقاخان واز یادداشتهای اعتمادالسلطنه وامین‌الدوله برمی‌آید، مداخل‌جویی اکثر مستوفیان، مداخله‌جویی غالب مجتهدان، و اجحاف بیشتر ارباب قدرت از امثال کامران‌میرزا و ظل‌السلطان و اتابك و دیگران هرطرح اصلاح‌طلبی را ازنوع آنچه میرزاتقی‌خان امیرکبیر و میرزاحسین‌خان سپهسالار و امثال آنها القاء می‌کردند بیفایده و انجام‌ناپذیر می‌ساخت البته صحبت «حریت» و «قانون» و «ترقی» که ملکم و مستشارالدوله و امثال آنها طرح می‌کردند نمی‌توانست جز با مقاومت و مخالفت کسانی که بقای «وضع موجود» را متضمن نفع بیشتری می‌دیدندروبرو شود. به‌علاوه نشر افکار تازه در بین طبقات جامعه‌یی که «وضع موجود» آن بر سنت‌های مذهبی مبتنی بود جز با کمك کسانی که خود سررشتهٔ حل و عقد امور مذهبی را در دست داشتند ممکن نبود و همین نکته است که اهمیت نقش علما را در نهضت مشروطه نشان می‌دهد.

در جو راکد این محیط سنت‌گرای، فکر ترقی خیلی به‌کندی ممکن بود رشد کند، مخصوصاً که در مقابل فعالیت بطئی عوامل ترقی فعالیت عوامل رکود و انحطاط هم کم تأثیر نبود. در جنب ارتباط بالنسبه محدود با دنیای غرب هم که

به وسیلهٔ معدودی سیاحان و مأمورین سیاسی و چند دستهٔ محدود طلاب علوم جدید و تا حدی نیز از طریق تلگراف و روزنانـه انجام میشد ارتباط بـا دنیای شرق و تجدید عهد دایم با سنت‌های آن کـه از طریق مراسم سالانهٔ حج و مسافـرت عتبات وزیارت خراسان و تجارت هند وترکستان حاصل میشد نه‌فقط اذهان سودا-گران متوسط‌بلکه مخصوصاً افکار سیاحان و صوفیان‌را که به‌خاطر کسب منافع یا به‌قصد سیر در آفاق وانفس به بلاد آسیاو افریقا تردد داشتند دایم متوجه سنت‌های کهنه‌یی می‌کرد که حاصل تأمل در آنها چنانکه دخو (علی اکبر دهخدا)، از روی طنز در اولین چرند و پرند خویش در صوراسرافیل بیان می‌کند «مهارت در کیمیا و لیمیا و سیمیا»[۱۵] بود ــ و این گونه حرفها. تعداد زیادی از عرفای این عصر که ذکرشان درریاض‌العارفین‌هدایت‌وطرایق‌الحقایق معصومعلیشاه نعمةالهی‌آمده است در بلاد ترک و هند و مصر وشام غالباً مسافرتهایی‌به‌قصد ملاقات با ابدال و اوتاد و به‌خاطر تزکیهٔ باطن داشته‌اند. از اینها گذشته، اشتغال دایم به‌مسایل مـربوط به‌تقلید وتکفیر، تعصب در اختلافات شیعی و سنی، استغراق درذکر مصائب، اقامهٔ مجالس روضه‌خوانی، توجه دایم به‌نذر و نیاز و زیارت، و نظایر اینگونه آداب و رسوم نیز از چیزهایی بودکه جامعهٔ ایرانی عهد قاجار را به‌سنت‌های عهد صفوی پای‌بند می‌داشت.

اما دلبستگی اکثر طبقات به‌این سنت‌ها از یکسو و جاذبه‌یی که در تمدن غربی برای تعداد معدودی از آشنایان با فرهنگ اروپایی وجود داشت از سوی دیگر، تدریجاً ودرطی زمان جامعهٔ ایرانی رابین دوقطب‌مخالف تقسیم کرد: سنت‌گرایی‌و سنت‌گریزی ــ که برخوردآنهادرحقیقت برخورد اکثریت بسیار وسیع بود با اقلیت بسیار محدود. یکجـا در شرح‌الزیارهٔ سید کاظـم رشتی و تحفةالملوك سید جعفـر کشفی روایات مربوط به‌جن و ملائکه و احوال حور و غلمان و دوزخ و بهشت به منزلهٔ واقعیات علمی‌تعلیم می‌شد و جای دیگر درضمن انتقادات امثال آخوندزاده، و میرزا آقاخان اسلام و مذهب گه گاه به‌عنوان مجموعه‌یی از خرافات نامعقول مورد تخطئه واقع می‌گشت. ازیکسو امان‌الله‌خان‌افشار وزیرگیلان، «به‌جهت اظهار قدس و تقوی حرکاتی» می‌کردکه «اسباب سخریهٔ مردم و عدم پیشرفت‌کار» می‌شد

و یاشاهزاده شیخ‌الملوك قاجار حاکم ملایر عمر ومال زیادی راصرف تهیهٔ مقدمات زفاف خویش با دختر شاه‌پریان می‌کرد[۱۶]، و از سوی دیگر حسینقلی آقا نام که در پاریس تحصیلات نظامی کرده بود، در اوایل عهد ناصری آنگونه که کنت دوگوبینو از وی نقل می‌کند بغض و کینهٔ شدیدی نسبت به‌اسلام ابراز می‌داشت وبازگشت به‌دین زرتشت وتصفیهٔ زبان‌را ازعناصرعربی لازم می‌شمرد.[۱۷] مجادلات بین شیخی و بالاسری، اخباری و اصولی، و مخصوصاً برخوردهای خونین بین بابیه و مخالفانشان که گاه زیاده تعصب‌آمیز هم می‌شد معرف تفاوت احوال مردم بود در بین دو قطب، که البته تعارض آنها در ادبیات عهد مشروطه انعکاس قابل ملاحظه‌یی نیز یافت.

البته ادبیات عهد قاجاریه هم مثل ادبیات ادوار دیگر به‌هیچوجه محدود به‌ادبیات رسمی‌ـادبیات اهل دیوان‌ـنبود و آن را نمی‌توان در نظم و نثر تعدادی شاعران ونویسندگان منسوب به‌دربار «خاقان قاجار» خلاصه کرد. مخصوصاً که دربررسی ادبیات این دوره اگر به‌ادبیات عوام و حتی ادبیات سایر طبقات «خواص» توجه نشود هم ارزیابی واقعی ادبیات رسمی دشوار خواهد بود هم نحوهٔ تحول درونی این ادبیات‌که بیشك درهر نسل تحت تأثیر غلبهٔ عناصری ازطبقات مختلف عرضهٔ تحولی بیش و کم محسوس می‌شود درك ناشدنی خواهد ماند. درحقیقت غیر از حوزهٔ اهل دیوان که ادبیات آن در اشعار شعرای درباری، منشآت مستوفی‌ها و آثار مورخان و نویسندگان نزدیك به‌حکومت انعکاس دارد حوزه‌های بیش و کم محدود دیگر هم برای خود دارای ادبیات خاص خویش بوده‌اند. چنانکه حوزهٔ فقها و مجتهدان، حوزهٔ عرفا واهل تصوف، حوزهٔ حکما و اهل فلسفه که به‌هرحال حوزه‌هایی مستقل‌بوده‌اند نیزبرای خودادبیات‌مخصوص‌داشته‌اند‌ـذوقی و تعلیمی. همچنین طبقات عامه‌ـسوداگر و بازرگان، کاسبکار وپیشه‌ور، دهاتی وشهری، لوطی و پنطی‌ـهم درحوزهٔ محدود یاآزاد حیات ذوقی وفکری خویش ادبیات مخصوص داشته‌اند. اینان، البته قصه‌ها، حماسه‌ها، غزل‌ها، و تصنیف‌هایی مخصوص را با ذوق خویش موافق می‌یافته‌اند وناچار ذوق و پسند هیچ‌یك ازین طبقات هم ازتأثیر ذوق وپسند طبقات دیگر برکنار نبود چرا که در قشرهای مختلف‌آنها دایم تحول

و انتقال روی می‌داد. وقتی یك روستائی‌زادهٔ «کن» می‌توانست حاج ملاعلی کنی مجتهد بزرگ و متنفذ طهران شود یا یك بچه علاف اصفهانی ممکن بود حاجی محمد حسین‌خان‌صدر گردد حوزهٔ‌اجتماعی خانوادهٔ آنهاهم ازقلمرو طبقهٔ عوام‌وارد قلمرو طبقهٔ‌خواص می‌شد و طبیعی‌بود که چیزی ازذوق و سلیقهٔ طبقهٔ پایین‌رابه‌طبقهٔ بالاهم منتقل بنمایـد چنانکه اگر در فراز ونشیب حوادث نیز خانواده‌یی از طبقات بالا به‌طبقات پائین تنزل می‌کرد ناچار چیزی ازذوق وعلاقهٔ او نیز به‌میان‌آن طبقه رخنه می‌کرد و بدینگونه دگرگونی و در همجوشی نا پیدایی همیشه ذوق و سلیقهٔ طبقات مختلف را ـ از این راه و از راه‌های گونه‌گون دیگر ـ در طی توالی نسل‌ها به‌هم پیوند می‌زد. ازین روست که به‌هیچوجه نمی‌توان تمام ادبیات این دوره یا حتی ادبیات‌آغاز این‌دوره را با آنچه درباب ادبیات رسمی مربوط به‌اوایل احوال آن می‌گویند توصیف کرد. بدون شك ادبیات رسمی این دوره را مخصوصاً در اوایل عهد قاجار، به‌خوبی می‌توان با عنوان «بازگشت ادبی» تعبیر کرد و ریشهٔ این بازگشت را نیز درآنچه به‌ادبیات دیوانی مربوط است می‌توان در تحولات مربوط به‌سیاست و حکومت شناخت اما این طرز تبیین برای ارزیابی تمـام ادبیات این دوره البته کفایت نمی‌کند.

بدینگونه ، اگر ادبیات حوزهٔ امراء و مستوفیان کـه ادبیات دیوانی است معرف ذوق و قریحهٔ طبقات بالاست طبقات پایین هم که شامل عوام روستایی و شهری است برای خود ادبیاتی دارد که تعبیر «بازگشت ادبی» شامل آن نمی‌تواند شدچنانکه درفاصلهٔ این دوطبقه نیز، علماء وبازرگانان هم ادبیات مخصوص دارند. ازین میان البته ادب علماء هم در بین علماء اهل مسجد و علماء اهل مدرسه تفاوت دارد و در ادب بازرگانان هم بین آنچه در مجالس وعظ و روضه‌خوانی عرضه می‌شود با آنچه در خانقاه صوفیه روی می‌نماید تفاوت هست وتا ویژگیهای هریك ازین انواع گونه‌گون ادبیات بررسی نشود تأثیر متقابل و حاصل مجموع آن را نمی‌توان ارزیابی کرد.

ادب دیوانی یا رسمی را که ادب اهل دربار و حوزهٔ حکومت است می‌توان درین دوره از گرایشهایی که به‌احیاء شیوه‌های قدیم دارد باز شناخت. این خود همان

چیزیست که بازگشت ادبی می‌خوانند و حاصل آشنایی آفرینندگان این ادب با ادبیات دیوانی قدماست. درحقیقت آشنایی با ادبیات قدیم در بین شاهان و امراء قاجاریه سابقه داشت. پادشاهان قاجار مثل غالب عشایر ایران با شاهنامه و پهلوانان آن آشنایی داشتند و از اشعار سعدی و حافظ تمتع می‌بردند. حتی مؤسس این سلسله که کریمخان زند او را پیران ویسه می‌خواند خود از علاقه به کتاب بی‌بهره نبود و می‌گویند درآخرین سفر خویش نیز که در قلعهٔ شوشی کشته شد شبها بدون آنکه کتابخوان چیزی برایش بخواند نمی‌خفت. فتحعلیشاه هم‌ظاهراً همین شیوه را داشت چنانکه میرزاصادق وقایع‌نگار کتابی قصه‌مانند به‌نام راحةالارواح تألیف کرد تا دربستر راحت بربالین وی بخوانند.[۱۸] خود فتحعلیشاه وهمچنین ناصرالدین‌شاه هر دو شاعر بودند و شعرشان هم بیش و کم معرف همان شیوه‌یی بود که از آن به‌بازگشت ادبی تعبیر می‌کنند ـ شیوهٔ قدما. تعداد زیادی از اولاد خاقان هم شاعر بوده‌اند و دیوان شعر یا تذکره و تاریخ از آنها باقی است و در اکثر آثار آنها این ذوق «بازگشت» که حاکی از آشنایی با سنت‌های قدیم است مشهودست. فرهادمیرزا معتمدالدوله گذشته از آشنایی با شیوهٔ شعرقدما درمعارف و علوم قدما نیز تبحر داشت و اشعار ومنشآت او ازین نکته حکایت دارد. مربیان شاهزادگان هم مخصوصاً کسانی که به‌وسیله قائم‌مقام برای تربیت اولاد عباس میرزا انتخاب می‌شدند غالباً ازقریحهٔ ادبی بهرهٔ وافی داشتند. ازجمله میرزانصرالله صدر الممالك اردبیلی و حاجی میرزا آقاسی ایروانی شاعر و عارف بودند، میرزا محمد کریم سرابی ملا باشی که نیزمربی محمد میرزا بودکتاب معروف برهان جامع را تدوین کرد و رضاقلی خان هدایت‌لله‌باشی ملك‌آراء هم خود ادیب و شاعر و مورخ نام‌آوری بود. البته تربیت اینگونه مربیان ذوق شاهزادگان را که حکام ولایات غالباً از میان آنها گزیده می‌شد باسنت‌های ادبی الفت می‌داد وطبیعی بودکه شعردیوانی در حوزهٔ دربارهای کوچك آنها نیز همه‌جا بیش وکم صبغهٔ «بازگشت ادبی» داشته باشد ـ وشیوهٔ قدما. مستوفیان ومنشیان دستگاه حکومت نیز، وقتی ازحدود متعارف دیوانیان بالاتر بودند آشنایی با شیوه‌های قدما را همچون وسیله‌یی برای احراز تفوق برهمگنان تلقی می‌کردند وامثال لسان‌الملك سپهر، میرزاصادق وقایع‌نگار، و میرزا محمد علی مستوفی آشتیانی که احوال و اشعارشان در مجمع‌الفصحاء و

سایر تذکره‌های این عصر آمده است غالباً شعرشان از همین گونه بود و ادبیات دیوانی به‌سبب تأثیر مجموع این عوامل واسباب، مبتنی بود برفکر تقلید از قدما- بازگشت ادبی.

درین زمان‌حوزهٔ فقها و مجتهدان هم باآنکه اوقاتشان بیشتر مصروف مسایل مربوط به‌حلال و حرام و تقلید و اجتهاد بود به‌کلی از ذوق شعر و ادب خالی نمی‌ماند. تعدادی از شعراء دیوانی -مثل قاآنی و یغما - باحوزه‌های علمی ارتباط داشتند و در بین اکثر طلاب علوم دینی که به‌مجالس فقها تردد می‌کردند نیز غالباً قریحهٔ ادبی جلوه داشت. بعضی اوقات مسایل لغوی و ادبی هم مثل مسایل فقهی به‌آنها عرضه می‌شد چنانکه در کتاب معروف جامع‌الشتات میرزا ابوالقاسم قمی جواب بعضی سئوالها هست که در تفسیر ابیاتی از سعدی یا حافظ از وی پرسیده‌اند و سید کاظم رشتی از علماء و رؤساء شیخیه رساله‌یی دارد در جواب سئوالی که میرزا شفیع صدر اعظم از وی کرده است درباب اینکه در عبارت «زید ضرب» مرجع ضمیر کدام است؟[۱۹] اشتغال به‌مسایل لغوی و ادبی را بعضی فقهاء به‌عنوان مقدمهٔ اجتهاد لازم می‌شمردند. چنانکه حاج ملا محمدجعفر شریعتمدار استرابادی دررساله‌یی به‌نام جامع‌الفنون خاطرنشان می‌کرد که چهار علم ازعلوم ادبی- صرف و نحو و بلاغت ولغت-از شروط اجتهادست و دررساله‌یی دیگر به‌نام اعمال‌العلوم ازاهمیت‌وضرورت علوم ادبی دراستنباط احکام شرعی‌صحبت می‌کرد.[۲۰] بعضی‌از علماء مسایل مربوط به‌علوم‌شرعی رادرطی‌اشعارتعلیمی یادرضمن‌آثارادبی‌درج‌می‌کردندچنانکه سیدمهدی‌بحرالعلوم‌وسیدمحمدشهشهانی‌منظومه‌هایی‌درفقه سروده‌اند. سید جعفر کشفی ارجوزه‌هایی درنحو و منطق و منظومه‌یی در اصول عقاید ساخته است وصاحب روضات منظومه‌یی دراصول سروده است بعضی فقها حتی رسالات وآثار ادبی هم تألیف‌کرده‌اند ازجمله سید مهدی بحرالعلوم نه‌فقط مجموعهٔ اشعار در مراثی دارد به‌نام الاثنی‌عشریات که یادآور مراثی معروف محتشم کاشانی است بلکه کتابی هم در تاریخ مکه دارد به‌نام تحفة‌الکرام. حتی مقامع‌الفضل آقامحمد علی کرمانشاهی و جامع‌الشتات میرزا ابوالقاسم قمی از ذوق‌ادبی آنها حکایت دارد. میرزای قمی حتی دیوان شعری هم دارد که مشتمل برپنجهزار بیت است-به

فارسی وعربی.[۲۱] چنانکه آقامحمدعلی کرمانشاهی هم ازقریحهٔ شعر بی‌بهره نیست و در مقابل بعضی از ابیات نـورعلیشاه معروف نظیره‌های هجوآمیز هـم ساخته است. حاج ملا احمد نراقی از اجلهٔ فقهای عهد فتحعلیشاه با تخلص صفائی شعر می‌گفت و مثنویات معروف به‌طاقدیس و دیوان غزلیاتش هم باقی است. همچنین ملاعلی قارپوزآبادی، حجةالاسلام نیر، حاج میرزا محمود شیخ‌الاسلام، و میرزا فضلعلی تبریزی ازفقهاء معروف‌آذربایجان درین ادوار واجدقریحهٔ شاعری بوده‌اند و بعضی آثار ادبی از آنها دردست هست. در محیط جامد و آگنده از تعصب و حسادت این فقها لطیفه‌ها وکنایات جالب نیشدار نیز رایج بود که پاره‌یی از آنها در قصص‌العلماء تنکابنی نقل شده است و نشان می‌دهد که حتی قلمرو حیات رهبران متشرعه هم از شور و ذوق خالی نبوده است.

چنانکه حکماء و فلاسفه هم که در واقع بیشتر مدرسان و شارحان آثار ملاصدرا و میرداماد ـو به‌ندرت‌آثار ابن‌سینا ـبوده‌اند درین دوره برای‌خود ادبیاتی داشته‌اند و بعضی از آنها گه‌گاه از روی تفنن هم شعر می‌سروده‌اند ـبیشتر عرفانی و گاه آمیخته با آنچه قدما حکمت یا تحقیق می‌خواندند. در فلسفه کار عمدهٔ این حکما غالباً عبارت بود از شرح تعلیم قدما با نوعی ذوق اشراقی کـه از مکتب فلسفی اصفهان به‌میراث رسیده بود. ایـن مکتب بعد از ملاصدرا به‌وسیلهٔ کسانی چون عبدالرزاق لاهیجی، ملاشمسا گیلانی، ملااسمعیل خواجوئی و آقامحمد بیدآبادی تا به‌دورهٔ قاجار ادامه یافت و با آنکه در تعلیم این گونه حکما غالباً فکر تازه‌یی وجود نداشت وآثارشان‌گه‌گاه ازوصمت اخذ و انتحال هم‌مبری نبود[۲۲]، بازوجود آنها لااقل نشان می‌دهد که برخلاف مشهور هم حکمت اسلامی با مرگ ابن‌رشد به پایان نیامد و درشرق و دنیای شیعه ازمیراث خواجه‌نصیرالدین طوسی ودیگران همچنان به‌حیات خویش ادامه داد.[۲۳] دربین‌اینگونه مدرسان حکمت در عهد قاجار، ملاعلی نوری (م. ۱۲۶۴) که یك حکیم مبرزعصر بود قریحهٔ ادبی قوی نیزداشت. چنانکه حاج ملاهادی سبزواری (م۱۲۸۹) هم با تخلص اسرار دیوان دارد و ذوق عرفانی که در اشعارش هست معرف جنبهٔ اشراقی فکراو نیز هست. همچنین میرزا ـ ابوالحسن جلوه (م ۱۳۱۴) نیز که در حکمت بیشتر برمشرب مشائی و در واقع‌تا

حدی‌شبیه میرفندرسکی (م ۱۰۵۲) حکیم عهد صفوی بود، نیزمثل اوبه‌شیوهٔ ناصر-خسرو نظر دارد و دیوانش در عین حال ذوق لطیفه‌گویی و نکته‌سنجی او را نشان می‌دهد. طرز برخورد او و همچنین نحوهٔ برخورد حاجی ملاهادی سبزواری با ناصرالدین‌شاه قاجار در عین حال معرف حیثیت و اعتباریست که اهل حکمت و معارف عقلی در انظار خاص وعام داشته‌اند. این حیثیت و اعتبار در دوره‌یی که فقها غالباً نسبت به‌این طبقه وهمچنین نسبت به‌طبقهٔ عرفاء نظر انکار و مخالفت داشته‌اند حاکی ازنارضایی‌خاص وعام از مداخله‌جویی‌های زیاده ازحد بعضی از فقها و مجتهدان عصر نیز هست. البته عرفاء و صوفیه خیلی بیش از حکماء مورد رشک و انکار فقها بودند و سببش هم ظاهراً این نکته بود که توجه عوام در حق آنها برای این طبقه که خود را رهبر واقعی عوام می‌شمردند تحمل پذیر نمی-توانست باشد. البته اشعاری که ازامثال نورعلیشاه(م۱۲۱۲) وصفی‌علیشاه (م۱۳۱۶) دربین عامه نشر می‌شد فقط معرف یك‌جنبه از معارف صوفیه بودکه مبنی براسرار ولایت شمرده می‌شد اما پاره‌یی از تعالیم صوفیه که از حوصلهٔ عوام خارج بود، درینگونه آثار نمی‌آمد و تلقین آنها از جانب بعضی مشایخ طبعاً موجب ترویج تسامح فکری و از عوامل تحول و تجدد در فکر خواص به‌شمار می‌آمد.

روی هم رفته ادبیات رایج در نزد این طبقات خواص، دنبالهٔ میراث ادبیات سنتی بود و از همانگونه ادبی بود که دربار قاجار «بازگشت» به‌آن را ترویج و توصیه می‌کرد. محیطی هم‌که این‌ادبیات سنتی درآن رشد ونما می‌یافت محیط اجتماعی مستوفیان، شاهزادگان، حکام، وصاحبمنصبان دولتی بود. این طبقه از عهد افشاریه وزندیه همچنان وارث سنت‌های ادبی ادوارگذشته به‌شمارمی‌آمد. درواقع میراث سنت‌گراییهای میرزامهدی استرابادی صاحب‌دُرهٔ نادره به‌میرزاصادق نامی صاحب گیتی‌گشای زند رسیده بودوازآنجابه‌نزدکسانی مثل عبدالرزاق‌بیگ دنبلی ومیرزا-ابوالقاسم قائم مقام منتقل شده بود. در اواخر عهد زندیه میرزا حسین وفا وزیر معروف لطفعلیخان سرمایهٔ عمر خود را صرف جمع‌آوری کتابهای نفیس-از جمله شاهنامه‌یی متعلق‌به‌سلطان محمود غزنوی[۲۴] کرد، و دردورهٔ قاجار خلف وبرادرزادهٔ او میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام سرمایهٔ واقعیش عبارت از تتبع و تمرین در اسلوب

همین گونه کتابهای قدیمی بود. علاقه به‌تجمل و زرق و برق، علاقه به‌باغ و گل وموسیقی که ازلوازم زندگی‌دربار وشاهزداگان‌مرفه بود به‌سبك نظم ونثر این محیط هم صبغهٔ تجمل و تصنع می‌بخشید. ظرافت و ذوق چنین محیطی بود که ازسروش اصفهانی و محمودخان ملك‌الشعراء می‌خواست تا درشاعری شیوهٔ دربار غزنه را تقلید کنند و صاحب مجمع‌الفصحا و مؤلف براهین‌العجم راوا می‌داشت تا شیوهٔ کار مؤلف لباب‌الالباب و المعجم‌فی‌معاییراشعارالعجم را درآنچه راجع به‌تذکره‌نویسی یا علم قوافی می‌نویسند تقلید کنند.

معهذا ادبیات عوام البته ویژگیهای خود را داشت. درست است که‌گاه از بین همین طبقات عامه کسانی مثل سروش اصفهانی هم پیدا می‌شدند که به‌شعر سنت‌گرای علاقه‌نشان دهند لیکن در غالب موارد ذوق عامیانه حتی در شعر سنت‌گرای کسانی که از بین طبقات عامه برمی‌خاستند جلوه داشت. این نکته که دربین شاعران بالنسبه مشهور عهد قاجار آبانی طهرانی عطار، آذری بروجردی کرباس فروش، روشن اصفهانی صحاف، محنت بروجردی دلاك حمام، تسلی شیرازی تذهیبکار، رهی اصفهانی قصاب، خرم مازندرانی عطار، بنای یزدی معمار، و تاراج اصفهانی مقوا ساز بوده‌اند ذوق خاصی به‌طرز بیان آنها داده‌است که‌کلام آنهاراحتی درنزد طبقات خواص نیز غالباً شیرین و مطبوع کرده است.[۲۵]

البته تربیت و تهذیب این طبقات عامی‌ـ که‌گاه به‌کلی ازنویسایی وخوانایی هم بی‌بهره بودندـ بیشتر به‌وسیلهٔ مجالس وعظ وروضه‌خوانی، و در بعضی موارد ازطریق مجالس نقل وتقلید نمایشی تأمین می‌شد. مخصوصاً حماسهٔ مذهبی درذوق آنها تأثیر قوی داشت و رواج مناقب ائمه قریحهٔ‌آنها را به‌شدت تحریك می‌کرد. علاقه به‌حماسهٔ مذهبی چندان بود که حتی به‌اشارت و حمایت پادشاه و شاهزادگان عبدالرزاق بیگ دنبلی مختارنامه و ملابمانعلی کرمانی حملهٔ حیدری را سرودندو کسانی چون صبا، سروش و رضاقلی‌خان هدایت هم به‌نظم اینگونه حماسه‌های مذهبی علاقه نشان دادند.[۲۶] نقل مناقب هم چیزی از مبالغات رایج در نزد قصیده‌سرایان سبك عراقی را همچنان در نزد شاعران این طبقه رایج نگاه‌داشت. علاقه به‌نوحه و مراثی که نیز از لوازم مجالس روضه‌خوانی بود درین ایام به‌قدری در

اذهان رسوخ داشت که حتی فتحعلیشاه و ناصرالدین شاه هم به‌تقلید از احساسات عامه در نظم مراثی طبع‌آزمایی کردند. مجالس روضه‌خوانی هم که اخبار مربوط به‌مقاتل شهداء وحوادث راجع‌به احوال ائمه و انبیاء درآنها نقل می‌شد مخصوصاً درینگونه روایات روح اغراق‌پسند عامیانه را منعکس می‌کرد. ملاآقا دربندی (م ۱۲۸۶) که خود را حسین‌اللهی می‌خواند از طریق نقل اینگونه روایات مبالغه‌آمیز دربین عوام نفوذ فوق‌العاده به‌دست‌آورد. کتاب اسرار الشهاده وسعادات ناصری او آگنده از روایات واهی و مبالغه‌آمیزیست که هیچ خوشباور ساده‌لوحی هم امروز آنها را جدی نمی‌گیرد. با آنکه گه‌گاه مجالس امثال حاج ملاباقر واعظ (م ۱۳۱۳) مخصوصاً به‌سبب آنکه ازینگونه روایات مبالغه‌آمیز خالی بود مورد توجه واقع می‌شد[۲۷]، بازاکثر وعاظ وروضه‌خوانها برای جلب علاقهٔ عوام در نقل اینگونه روایات اصرار می‌ورزیدند. درعین‌حال‌اینگونه روایات به‌شدت مایه نفرت وانزجار اذهان روشن نیز می‌شد، چنانکه انتقادهای میرزا آقاخان کرمانی ازین گونه اخبار معروف است. نویسنده‌یی به‌نام ترکی شیرازی هم انتقادی طنزآلود ازین مجالس دارد به‌نام کتاب‌السفره فی‌ذم‌الریاء که جنبه‌های ناپسند این مجالس را نشان می‌دهد. حتی حاجی میرزا حسین نوری (م ۱۳۲۰) محدث معروف و مؤلف کتاب مشهور مستدرک‌الوسایل هم کتابی انتقادی به‌نام اللؤلؤوالمرجان در تنبیه و تحذیر روضه خوانها دارد. جامعه‌یی که اینگونه مجالس در آن رواج داشت جامعه‌یی‌بود جاهل، خرافات‌پرست، و آلوده به‌احساس گناه معهذا این جامعه، در عین حال گه‌گاه آثاری از یك روح عاصی و ناراضی نیز نشان می‌داد. این عصیان مخصوصاً در «تصنیف‌هایی» جلوه می‌کرد که طبقات «جاهل» و «لوطی» درکوچه و بازار شهرها غالباً به‌مثابه نوعی واکنش ملی درمقابل حوادث جاری، بدانها تغنی می‌کردند چنانکه در عزل‌ظل‌السلطان «بچه‌های طهران» تصنیف‌هایی ساختند، و دربارهٔ عزیزسلطان هم که به‌موجب «حکم‌والا» عزیز بیجهت طهران شده بود تصنیف گزندهٔ دیگری رایج شد، که روی هم رفته ناخرسندی طبقات عامه را از جریانهای نامطلوب عصر منعکس می‌نمود. در واقع طرز تفکر این‌طبقات لوطی و جاهل که در اشعار کسانی چون صادق ملارجب، حبیب‌الله نظام، و میرزا اسدالله غرا انعکاس می‌یافت حتی از آنچه درمجالس تعزیه و روضه‌خوانی جریان داشت

لزوم مقاومت درمقابل جوروظلم را استنباط می‌کرد وعلاقهٔ این طبقه به‌قهرمانهایی چون حضرت عباس و حر شهید و مختار مخصوصاً مبتنی بود برطرز تفکر آنها در ضرورت دفاع وحمایت از مظلوم. این طرز تفکر که محیط قهوه‌خانه‌های سربازار را غالباً از نوعی روح قهرمانی می‌انباشت بعدها در آغاز انقلاب مشروطه نقش جالبی درایجاد ارتباط بین‌طبقات «جاهل» و«مشدی» با ترقیخواهان انقلابی‌داشت.

البته زمینهٔ فکر ترقیخواهان عوامل متعدد داشت لیکن فکر ترقی در بین قشرهای فوقانی طبقات عامه غالباً تعبیری بود از انزجار طبیعی اخلاق انسانی در مقابل استبداد جاهلانهٔ خواص و خرافات پرستی‌عوام. یك تجلی این انزجار طنزهایی بودکه پاره‌یی رسوم وعادات طبقات عالی را به‌باد انتقاد می‌گرفت. بعضی رسالات یغمای جندقی ازین نوع بود، نصیحت‌نامهٔ شیخ‌المقامرین مشتری طوسی و رسالهٔ قماریه محمدامین میرزا قاجار نیز از همین گونه آثار بود. این انزجار حتی نسبت به‌سبك بیان متصنع و مبالغه‌آمیز نویسندگان عصرهم می‌کشید. آخوندزاده ومیرزا آقاخان کرمانی نسبت به‌این سبك متکلف مکرر اظهار نفرت کردند. فرهنگ شیرازی (م ۱۳۰۹) در رساله‌یی بـه‌نام ذخرالسفاهه به‌شدت این شیوه‌های پیچیده و عاری از لطف و ذوق را به‌باد انتقاد می‌گرفت وبدون شك این اظهار انزجار از سبك مصنوع و متکلف سنتی نشان بیداری عـامه وطلیعهٔ شعور به‌یـك طرز تفکر تازه بودـتجدد. بدون شك ادبیات و فرهنگ تمام این طبقات مختلف دراین زمان همه به‌یك اندازه در معرض نفوذ و تأثیر عامل تجدد قرار نداشت. شاید حکماء به خاطرآنکه سروکارشان با امور عقلی بود، و درباریان بدانجهت‌که با دنیای خارج تماس بیشتر داشتند زودتر ازسایر طبقات ضرورت‌آشنایی بامدنیت تازه را احساس کردند. طبقات تجار و اعیان روی هم رفته برای قبول این تأثیر آمادگی بیشتر داشتند چرا که این مدنیت با ماهیت بـورژوایی طبقهٔ آنها تجانس بیشتر داشت. طبقات دیگر تا وقتی عجز وضعف نظامات سنتی را در ادارهٔ امور احساس نکردند ضرورت آشنایی با این نظامات تازه را نتوانستند درك‌کنند. معهذا برملاشدن فساد دستگاه حکومت نـاصری، تدریجاً طبقات عـوام و رهبران بلاواسطه آنها را که مجتهدان و فقها بودند، نیز به‌فکر جستجوی «عدالت» انداخت و انقلاب مشروطه

که‌حیات وفرهنگ سنتی‌را بشدت متزلزل‌نمود ازهمین جستجوی‌عدالت برخاست.

در آنچه به‌تاریخ و سیر حوادث ارتباط دارد عوامل عمدهٔ تحول و تجدد از اوایل عهد قاجار تدریجاً موجبات حصول این انقلاب را فراهم داشت. پاره‌یی ازین عـوامل و اسباب را درینجا به‌اختصار همراه با سیر حوادث می‌توان دنبال کرد. جنگهای قفقاز که با وجود مساعی عباس‌میرزا به‌شکست منتهی گشت در اواخر عهد فتحعلیشاه فساد سیاست وضعف نظام‌دولت قاجار را برملاساخت. قتل قائم‌مقام فراهانی و صدارت حاجی میرزا آقاسی درعهد محمدشاه درکارها خلل‌های بزرگ در آورد و جوانی و خامی وخود رایی ناصرالدین‌شاه با عزل وقتل میرزا تقی‌خان امیرکبیر، و روی‌کار آمدن مفسدان و مغرضان‌آن خلل‌ها را افزود وقضیهٔ «هرات» خاطرهٔ عهدنامهٔ «گلستان» و «ترکمانچای» را تجدیدکرد. در دورهٔ طولانی سلطنت ناصرالدین‌شاه ظلم و تعدی بیحد حکام و والیان با شرارت عوانان و فـراشان دستگاه درخانه، فساد محاکم شرع باشیوع رشوت واغتشاش درامور مالی، فروش منابع ثروت مملکت به‌اجانب با مخالفت سلطان نسبت به‌هرگونه فکر اصلاح؛ اندك اندك مشهودتر شد و اینهمه از عوامل عمدهٔ یأس و ملال خلایق از اوضاع و احوال ملك بود. از سوی دیگر مزید ارتباط با ممالك خارجه همراه با ایجاد تلگراف وروزنامه، نهضت فرقهٔ بابیه وپیدایش فکر اتحاد اسلام، تأسیس دارالفنون و اشاعهٔ افکار راجع به‌آزادی و تجدد نیز رفته رفته موجب بیداری بعضی طباع مستعد و پرشور گشت و اینهمه، اذهان کسانی را که ازفساد اوضاع ملول و نگران بودند متوجه به‌لزوم اصلاح امور وضرورت استقرار عدل و قانون نمود، درداخل و خارج کسانی مانند آخوندزاده ومیرزا آقاخان کرمانی وملکم‌خان ومجدالدوله سینکی و دیگران در بیان مفاسد و مضار دوام آن اوضاع بیش و کم سخنان مؤثر گفتند و نوشتند. سرانجام داستان قتل ناصرالدین‌شاه پیش‌آمد که درپی‌آن همچنان ضعف و فساد و بیکفایتی درکارها روی داشت. تا ماجرای انقلاب مشروطیت پیش آمد و آن حوادث که از پس آن روی داد خود حدیث دیگرست.

البته ادب‌رسمی وآنچه درمحیط ذوقی طبقات‌دیوانی واهل‌علم‌به‌عنوان شعر وادب مقبول بود درتمام این دوره همچنان راه سنت‌را دنبال می‌کرد وجز به‌ندرت

مضامین تازه هم در آن راه نداشت. معهذا عوامل و اسباب تجدد فکری در اذهان مستعدان عصر درکار تأثیر بود و اعتلاء تدریجی طبقهٔ بورژوا درعهد ناصری نیز حصول این تجدد فکری را الزام می‌کرد. بدون شك یك عامل عمده در ایجادفکر بیداری در ایران همان شکستهای نظامی و سیاسی در برخورد با روسیه بود که ناچار در دربار خاقان و ولیعهد کسانی را به‌این اندیشه انداخت که می‌بایست‌رسم و راه درست مملکتداری را از «فرنگی» آموخت. توجه به‌همین نکته سبب‌شدکه عباس‌میرزا ولیعهد علاقه‌یی به‌نظام و نظامات روسیه پیدا کند و جهت درك اسباب ترقی و اعتلاء دولت تزار درصدد تحقیق برآید. درواقع همین امر بود که‌موجب شد تاریخ پطرکبیر تصنیف معروف ولتر برای وی یا به‌اشارت وی به‌فارسی نقل شود و کتاب ادوارد گیبون در باب «تاریخ تنزل و خرابی دولت روم» به‌عنوان نمونه‌یی آموزنده به‌فارسی ترجمه گردد. به‌علاوه نه‌فقط ازعهد محمدشاه که‌هنری رالینسون کتیبهٔ بیستون را خواند و نسخه‌یی ازترجمهٔ فارسی آن را به‌پادشاه‌قاجار اهداءکردعلاقهٔ به‌گذشته باستانی ایران محرك عرق ملیت درنزد بعضی اهل‌استعداد گشت بلکه شوق و علاقه به‌مدنیت مغرب و کنجکاوی درفهم رموز عظمت واعتلاء فرنگیها سبب شد تا علاوه برصنعت فرنگی به‌حکمت آن قوم هم توجه شود.[۲۸] چنانکه رسالهٔ دکارت به فارسی ترجمه شد و بعضی از طالبان حکمت چنانکه کنت‌دوگو بینو خاطرنشان می‌کند نسبت به‌حکمت فرنگی هم کنجکاوی نشان دادند. نه فقط نظریهٔ نیوتون در باب تجاذب عمومی به وسیلهٔ اعتضادالسلطنه در فلك‌السعاده مطرح بحث شد و چیزی از تعلیم داروین را یك معلم دارالفنون در کتابی به‌نام‌جانورنامه منعکس نمود بلکه پاره‌یی ازاقوال هیوم‌درکلام‌آخوندزاده‌و بعضی مبادی‌جان‌استوارت‌میل‌واگوست‌کنت دراقوال‌ملکم‌خان نیزانعکاس‌یافت.[۲۹]

این آشنایی با بعضی از مبادی مدنیت و فرهنگ اروپائی، در آنچه مخصوصاً به‌نقد ادبی مربوط است درین ایام نخستین‌بار در کلام میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزاآقاخان کرمانی انعکاس یافت. میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵-۱۲۲۸ قمری) نویسنده و شاعر بود، و در نقدهم نه‌فقط به‌مفهوم نقد اروپائی نظر داشت بلکه از آن نیز احیاناً به‌همان لفظ فرنگی تعبیر می‌کرد ــ قریتقا. میرزا فتحعلی در

شکی قفقاز به‌دنیا آمد واصلش ازخامنهٔ آذربایجان بود. یك‌چند در گنجه نزد میرزا شفیع گنجوی تربیت ادبی یافت و سپس در تفلیس به‌خدمت دولت روسیه درآمد و به‌عنوان مترجم السنهٔ شرقی مشغول به‌کار شد و در دستگاه فرمانروای روسی قفقاز لقب «قولونل مترجم» یافت و به‌مأموریت‌های مختلف رفت. وی که به‌فارسی و ترکی قفقازی تحریر می‌کرد با تخلص صبوحی شعر فارسی می‌گفت و تعدادی تمثیلات هم به‌زبان ترکی نوشت که او را به‌خاطر آنها گه‌گاه با مولیر و گوگول هم مقایسه کرده‌اند. در بین سایر آثار او حکایت یوسف‌شاه، وسه مکتوب،شایستهٔ ذکرست اما آنچه مخصوصاً از لحاظ نقد ادبی در خور توجهست رساله‌یی است در «ایراد» برشیوهٔ تاریخنگاری مؤلف روضة‌الصفای ناصری و همچنین نقدی که برشکل و مضمون یکی از قصاید سروش اصفهانی دارد و نیز بحثی انتقادی است دربارهٔ «ملای روم و مثنوی او» که همهٔ آنها معرف‌علاقهٔ نویسنده است‌به‌فکر ترقی‌و حاکی‌ازعصیان‌اوست نسبت‌به«عقاید جاریه». البته درنقد روضة‌الصفای‌ناصری، وی درحقیقت شیوهٔ تاریخنگاری‌عصررا انتقادمی‌کند وضمن اعتراض‌برعبارت‌پردازیها و سجع‌سازیهای رضاقلی‌خان هدایت نشان می‌دهد که درآن کتاب نویسنده‌چگونه حقایق و وقایع را فدای اسجاع و الفاظ‌کرده است. دربارهٔ سروش‌هم‌هرچندبعضی سخنانش بیشك مقبولست لیکن ایرادی‌که برحسن الفاظ شاعر دارد حاکی‌ازقصور فهم خود اوست در ادراك دقایق ادبیات سنتی، چنانکه دربارهٔ ملای روم‌هم غالب اقوالش هیچ اعتباری ندارد و حتی اینکه می‌گوید «مولوی به‌نبوت اعتقاد ندارد» خود برای هرکس‌که با مثنوی آشنایی دارد نشان آنست که وی برخلاف ادعای خویش به‌هیچوجه «مثنوی را از اول تا آخر» مطالعه نکرده است و دربارهٔ ملای روم ناسنجیده سخن گفته است.[۳۰] با اینهمه درنقد ادبی جنبهٔ تجددگرایی اندیشهٔ او تازگی دارد و تأثیر آن در آثار انتقادی میرزاآقاخان کرمانی هم منعکس است.

میرزاآقاخان کرمانی (۱۳۱۴-۱۲۷۰) نویسنده وشاعر عهد ناصری‌درمبارزهٔ با خرافات واوهام تا حدی پیشرو احمدکسروی بود ودرتحریض به‌عدالت‌وآزادی و توجه به‌گذشتهٔ باستانی ایران شور و علاقهٔ وافرداشت. دربین آثار وی‌که غالب آنها بالحنی تند وبی‌پروا اوضاع جاری عصررا انتقاد می‌کند چندکتاب درتاریخ وحکمت هست‌که تقریباً هیچ‌کدام ارزش علمی زیادی ندارد وغالباً فقط از لحاظ

طرز تلقی ترقیخواهانهٔ مؤلف قابل توجه باشند. اما این طرز تلقی ترقیخواهانه، لطف و جاذبهٔ خاصی به مقالات اجتماعی میرزا آقاخان بخشیده است که البته در نزد نویسندگان آن عصر به کلی بیسابقه است. از جمله در رسالهٔ هفتاد و دو ملت که خود در اصل اقتباس و تقلیدیست از یك قصهٔ برناردن دوسن‌پیر فرانسوی، تعصبات و تقالید تفرقه‌انگیز ارباب مذاهب را با بیانی دلپذیر انتقاد می‌کند، و در رسالهٔ ناتمام «ریحان» ملاحظات انتقادی جالبی در باب ادبیات گذشتهٔ ایران اظهار می‌نماید و در رسالهٔ انشاءالله و ماشاءالله خرافات‌پرستی عام و اسباب و موجبات آنها را به‌شدت انتقاد می‌کند. صد خطابه یا نامه‌های کمال‌الدوله به جلال‌الدولهٔ او نیز از تأثیر آخوندزاده برکنار نیست و به‌همین سبب با آنکه به‌حکم قراین در صحت انتساب آن کتاب به‌وی جای تردید نیست درین‌باره بحثهایی پیش آمده است.[۳۱] نفرت از خرافات عوام و انزجار از تملقات مدیحه‌سرایان در غالب سخنان میرزا آقاخان آمده‌است و این سخنان بیشك از اسباب عمدهٔ توجه اذهان مستعدان به افکار تازه بوده است.[۳۲]

تأثیر اینگونه آثار و همچنین تأثیر مساعی امثال میرزاحسین‌خان سپهسالار، میرزا یوسف مستشارالدوله، میرزا ملکم‌خان، حاجی زین‌العابدین مراغه‌یی و طالبوف همراه باتوسعهٔ جراید ومطبوعات، از عوامل واسباب‌تدریجی بروزانقلاب‌مشروطه بود و وقتی نهضت مشروطیت پدید آمد کار از لونی دیگر گشت. انجمن‌ها و روزنامه‌ها فزونی یافت و مدرسه‌ها وکتابها بسیارشد. شاعران به‌جای مدح‌سلاطین و امرا به‌نشر مآثر ملی و بیان مفاخر قومی اهتمام کردند. بحث درباب تجدد و وطن و آزادی محل توجه اهل ذوق و نظر واقع گشت. انواع و فنون تازه‌یی در ادب پدید آمد و تآتر و رمان به‌تقلید از ادب اروپائی در ادب ایران هم راه یافت. نشر جراید برای عامه ناچار زبانی ساده و روان و بی‌پیرایه می‌خواست و چون شتابی هم که در انتشار منظم جراید روزانه درکار بود نویسندگان را مجال تأمل و تکلف نمی‌داد رفته رفته اسلوب منشیانه و متکلف گذشته منسوخ شد و البته جهل به‌اسالیب قدما وعدم‌انس به‌آثار متقدمان هم از اسباب عمدهٔ این ساده‌گرایی بود. چنانکه در شعر نیز اسلوب مغلق و مشکل سبك‌های سنتی تدریجاً از رونق ورواج

افتاد وحتی درمقابل شور وهیجان مسایل ملی، مضامین مربوط به‌عشق وغزل،عاری از ذوق و جاذبه به‌نظر آمد.[۳۲] از تأثیر نهضت مشروطیت و توسعهٔ مطبوعات‌توجه خاصی نیز به‌ترجمه آثار ادبیات اروپایی حاصل شد. ترجمه بعضی نمایشنامه‌ها و داستانهای اروپائی هم سبب شد که ایرانیها خود به‌تصنیف و ابداع اینگونه آثار دست بیازند. فکر همچشمی با سایر ممالك واقوام «راقیه» ایرانیان را بیش‌ازپیش به‌یاد مآثر قدیم انداخت و فکر اصلاح زبان که ظاهراً از عهد ناصری در بعضی اذهان وجود داشت‌تدریجاً انتشار بیشتری یافت. کتاب مجعول «دساتیر» ومجموعهٔ لغات زندوپازند پاره‌یی‌نویسندگان را به‌تمرین درنوشتن «پارسی سره» رهنمون‌شد و بعدها، موجب انحراف بعضی اذهان گشت.

فکر تجدد ادبی البته سابقه‌یی طولانی و عوامل و اسبابی متعدد داشت. در آنچه به‌شعر مربوط می‌شد تفنن در شکل و قالب از مراثی مربوط به‌مجالس سینه‌زنی ـ مثل مراثی یغما و دیگران ـ نشأت گرفت و در اشعارگویندگان اوایل‌عهدمشروطه نتایج قابل ملاحظه به‌بار آورد. به‌علاوه طرح مسایل اجتماعی و آوردن کنایات صریح و مستتر به‌اوضاع روز، رنگ تازه‌یی به شعر داد. اما این نکته که شعر در جراید و مجامع ملی وسیله‌یی برای اظهار احساسات و عواطف وطنی و اجتماعی گشت، سبب شدکه شاعر به‌خاطررعایت افق فهم وادراك طبقات‌عامه‌قیود سنت‌های گذشته را کنارنهد ودرشعر از لحاظ قالب و مضمون و زبان‌به‌سادگی گراید. برای عامه هم‌که می‌خواستند به‌آسانی ازلطف کلام شاعر لذت ببرند سادگی این اشعار طنزآمیز ـ که احمدا خوانده می‌شد ـ از تکلف‌های ادیبانهٔ پیروان سنت البته مطبوعتر بود و ازین‌رو رغبت بیشتری بدان نشان می‌دادند. قالبهایی ازنوع مسمط ومستزادکه مخصوصاًدرمراثی و تعزیه‌ها رایج بود، به‌وسیلهٔ عشقی (۱۳۴۲-۱۳۱۲) همچون وسیله‌یی برای نوعی‌تجدد و تفنن بکار رفت معهذا آنچه چندتن شاعران جوان عهد مشروطه ـ مثل تقی رفعت،جعفر خامنه‌یی، شمس کسمائی ونیمایوشیج ـ را درزمینهٔ قالبهای تازه به‌تمرینهای موفقی سوق دادآشنایی باقالبهای شعراروپایی بود. در نثر نیز آنچه تجدد واقعی را ممکن ساخت پیوند بین خواست و نیازعامه بود با تقلید و اقتباس از شیوه‌های بیان اروپایی. قطعات فکاهی دهخدا ـ معروف

به‌چرندوپرند دخو ـ که در روزنامهٔ صوراسرافیل انتشار می‌یافت هرچند در بعضی موارد از شیوهٔ کارنویسندگان روزنامهٔ ملانصرالدین متأثر بود[۲۴] در واقـع معرف ادراك درست نویسنده بود ازخواست ونیازعامه. چنانکه نه‌فقط نمایشنامهٔ‌جعفرخان از فرنگ آمده اثر علی‌نوروز (حسن مقدم)، ونمایشنامهٔ استاد نوروز پینه‌دوز اثـر کمال‌الوزارهٔ محمودی شیوهٔ تآتر اروپایی را با احساس و بیان عوام‌الناس طهرانی نزدیك کرد بلکه مجموعهٔ داستانهای کوتاه یکی بود ویکی نبود اثر سیدمحمدعلی جمال‌زاده هم که در برلین منتشر شد (۱۳۴۰)، تلفیقی بود بین زبان و ادراك عامه‌با شیوهٔداستانپردازی مکتب طبیعت‌گرایی اروپایی. درواقع برلین درطی این‌سالهای بلافاصله بعد از جنگ اول بین‌المللی یك کانون عمدهٔ افکار تجددطلبی بود ـ در زمینهٔ فرهنگ و ادبیات ایران. یك انجمن علمی و ادبی کـه در ایـن ایام به وسیلهٔ سیدحسن تقی‌زاده، محمدقزوینی، کاظم‌زادهٔ ایرانشهروچندتن دیگردر برلین‌تشکیل شد، مجالی به‌این ایرانیان دور از وطن داد تا در مسایل علمی و ادبی مطالعات و مفاوضاتی داشته باشند و ایـن مفاوضات در تمهید طریقهٔ نقد و تحقیق علمی، در اذهان مستعدان تـأثیر بسیار داشت. ازین‌رو، آشنائی با طریقهٔ تحقیق شرقشناسان بزرگ اروپا و استفاده از کتابخانه‌های نفیس‌آن سامان، بعضی ازاعضاءآن‌انجمن را در خط تحقیق درست انداخت. وقتی انتشار دورهٔ جدید کاوه (۱۳۴۰ ـ ۱۳۳۸) در سالهای بعد از جنگ آغاز شد مقالات تحقیقی و انتقادی مهم در آن نشر یافت که ازلحاظ نقدادبی مهمترین‌آنها مقالهٔ محققانه‌یی‌بودکه به‌امضاء مستعار «محصل» درباب فردوسی نشر شد و سیدحسن تقی‌زاده (۱۳۸۷ـ۱۲۹۵) نویسندهٔ آن مقالات در تتبع مآخذ و نقد اسناد راجع بـه‌احوال و اشعار فـردوسی قدرت، و ذوق تمام نشان داد. دربعضی شماره‌های این مجله نیزبین زبان فصحای فارسی و زبان‌مجعول «خان‌والده» وهمچنین بین علوم غرب وخرافات شرق مقایسه‌هایی می‌شد که‌جالب و مؤثر بود. شعار نویسندگان کاوه ـ یا لااقل مدیر و مؤسس آن تقـی‌زاده عبارت از «قبول بلاشرط و قید تمدن اروپا» با «اهتمام بلیغ در حفظ زبان وادبیات‌فارسی» بود[۲۵] و این مجله، در تحذیر نویسندگان از افراط در امر انشاء و در ایجـاد ذوق تحقیق و ارشاد محققان تأثیر قطعی بخشید.

در خـود ایران نیز فکر ایجاد مجامع ادبـی رسوخ تمام داشت. از جمله

ملك‌الشعراء بهار در سال ۱۳۳۶ قمری انجمن ادبی«دانشکده»را در طهران تأسیس کرد. دربین‌اعضاء این انجمن کسانی مانند سعیدنفیسی و رشیدیاسمی بعدها شهرت ادبی قابل‌ملاحظه‌یی بدست‌آوردند. این انجمن مجله‌یی‌هم به‌نام دانشکده نشر کرد، و با اعتقاد به‌لزوم «تجدید نظر در طرز و رویهٔ ادبیات ایـران» انقلابی آرام را در ادبیات ایران توصیه می‌کرد. عقیده رهبران انجمن‌آن بود که «همه‌چیز درین‌عرصهٔ منقلب و محیط متغیر دستخوش تقلب و تغییرند پس شگفت نیست اگر در ادبیات ما و حتی در لغات و اصطلاحات ما و طرز ادای مقاصد ما تغییراتی حاصل شود». با آنکه انجمن دانشکده‌استعدادهای قوی وجوان داشت درموردابن «انقلاب آرام ادبی» توفیقی نیافت زیرا انقلاب با آرامی پیش نمی‌رود و به‌همین سبب‌بود که‌چند سال بعد «انجمن ادبی ایران» هم‌که مثل «دانشکده» همچوانقلابی را سرلوحهٔمرام خویش ساخت و هم مثل آن از لزوم «محافظت ادبیات از فقدان مـزایای قدیم در حین اقتباس ازکیفیات دنیای جدید» دم می‌زد نتوانست تأثیری در ایجاد یك‌تحول و انقلاب واقعی ادبی داشته باشد. درست است که این فکـر، در تبریز بـه‌وسیلهٔ نویسندگان روزنامهٔ تجدد و مجلهٔ آزادیستان با شور و علاقه‌یی جدیتر دنبال شد و در آنجا کسانی مثل تقی‌رفعت، جعفرخامنه‌یی، وشمس‌کسمایی، تحت تأثیرادبیات اروپائی اشعاری با قالبهای تازه و مضمونهای جدید بـه‌وجود آوردند لیکن شور و شوق آنها دنباله‌یی نیافت و حتی مجلهٔ تجددگرایی مثل «کاوه» هم مساعی‌آنها را همچون نشانه‌یی از انحطاط ذوق تلقی‌کرد.[۲۶] سالها بعد نیمایوشیج بود، که با حوصله و پشت‌کارمستمر خویش توانست راه‌تجدد را برروی شعر فارسی‌بگشاید.

البته فکر تلفیق بین تجددطلبی و سنت‌گرایی نیز دربین ادباء عهدمشروطه درجات شدت و ضعف داشت و پاره‌یی ازکسانی‌هم‌که درنشرادبیات اروپایی علاقه‌به‌خرج می‌دادند درعین‌حال به‌سنت‌های ادبی ایران نیز با چشم توقیر می‌نگریستند. ازیـن میان میرزا محمدحسین‌ذکاءالملك ادیب فروغی، ومیرزا یوسف‌خان اعتصام‌الملك تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ادبیات عصراخیر داشته‌اند.

میرزامحمدحسین فروغی (۱۳۲۵-۱۲۵۵) که دراواخرعمر لقب‌ذکاءالملك یافت ازشاعران ونویسندگان پرمایهٔ اواخرعهد ناصری محسوب می‌شد. درجوانی

یك‌چند در هند وچندی نیزدرعراق بسربرد ودربازگشت به‌ایران در ادارهٔ‌انطباعات تحت‌نظر محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه به‌تحریرو تألیف پرداخت. بعدها متصدی دارالترجمه و مدیر مدرسهٔ علوم سیاسی شد. در اواخر عمر روزنامهٔ معروف‌تربیت را نشرکرد و این روزنامه در اشاعهٔ فرهنگ جدید در نزد ایرانیان تأثیر به‌سزایی داشت. ذکاءالملك در ادب عربی و فارسی تسلط داشت واز معارف و ادب‌فرنگی نیز واقف بود. روزنامهٔ تربیت کـه وی نشر می‌کـرد گذشته از اخبار و مقالات پاورقی‌ها و اشعارجالب نیز دربرداشت وی درهنگام تدریس درمدرسهٔ علوم‌سیاسی چندی نیز در اندیشهٔ تألیف کتابی در تاریخ ادبیات ایران افتادکه البته مجال اتمام نیافت. اما پاره‌یی‌ازمسوده‌ها و یادداشتهایی‌که ازین‌کار او باقی ماند بعدازمرگش منتشر گشت. رساله‌یی نیز در بدیع تألیف کرد که در مقدمه و تضاعیف آن‌پاره‌یی نکات انتقادی در باب شعر وصنعت هست. از جمله درباب ذوق وقریحهٔ شاعری‌و نویسندگی ملاحظات مفیدی دارد و از افراط در صنعتگری‌که به‌ابتذال کلام می‌ـ انجامد بالحنی معلمانه خواننده را تحذیر می‌کند و پاره‌یی از صنایع بدیعی‌را که بیش‌وکم هنوز دربین ادیبان عصر رایج بود به‌کلی بیحاصل و موجب اتلاف عمر می‌داند. شعر و ادب را از اسباب تعلیم و تهذیب میشمارد وتصور آن راکه درشعر بتوان به‌چشم یك وسیله تفریح خاطر نگریست به‌شدت رد می‌کند. می‌نویسد:

«بعضی گمان کرده‌اند شعر وانشاء از امور تفننی ملل است و مایـهٔ مشغولی و وقت‌گذرانی، و حال آنکه چنین نیست بلکه نظم فصیح و نثر بلیغ عصاره وجوهری ازعلوم معقول وحکمت‌های نافع ونمایندهٔ اخلاق حمیده واوصاف پسندیده می‌باشد و خواننده را بیش یا کم از عادات رذیله و رسوم نکوهیده از دنائت و شرارت و غیرها باز می‌دارد. روشنتر بگویم ادبیات حقیقت‌علم را به‌زبان عوام منتشر می‌نماید ومطالب مفیده را به‌ذهن‌های دور نزدیك می‌ـ کند.»[۳۷]

این بیان در واقع طرز تلقی ذکاءالملك را از ادبیات بدانچه نزد افلاطون‌و دیدرو وتولستوی مقبول بود نزدیك می‌کند. جالب آنست‌که وی به‌قدری به‌تأثیر اخلاقی شعر و ادب اعتقاد نشان می‌دهد که حتی برای مدایح تملق‌آمیز شاعران مدیحه‌سرای گذشته هم تأثیراخلاقی قایل میشود وآن مدایح‌را مبنی برقصد تشویق

و تحذیر ممدوحان از جانب شاعران میشمارد. به‌علاوه در بعضی موردنیز، نویسنده مثل یك واعظ به‌تبلیغ مبادی و اصول اخلاق و تربیت می‌پردازد، و پیداست که فایدهٔ نقد و بررسی در آثار شعرا را نیز تاحدی تبیین مباحث اخلاقی می‌داند. چنانکه یکجا از خمریات منوچهری بیتی‌چند نقل می‌کند وسپس بالحن استاد معلم ازباب تنبیه وارشاد می‌گوید:

«بلی، درآن خجسته ایام مفاسد شراب‌وشرب مدام پوشیده وپنهان بود ولذت آنـی سکر و مسرت مصنوعی باده‌کشان را از تبعه و مکافات آن غافل می‌نموده، پیشانی خمار را دمبدم می‌شکسته و راه را برخردخردبین و دراکهٔ عاقبت‌اندیش می‌بسته. مختصر سم قاتل و دشمن سلامت واستقامت مزاج را آب زندگانی و سرمایهٔ نشاط و کامرانی گمان می‌کردند و داعی هلاك را به‌قصد تقویت و حفظ صحت می‌خوردند تابه‌ناکامی وضعف زودتر از اجل می‌مردند».[۳۸]

البته گذشته از موازین اخلاقی و تربیتی گه‌گاه نیز درنقد اشعار گویندگان توجه خاصی به‌اصول بلاغت و ادب دارد. چنانکه دربحث از رودکی وقتی شعر معروف او را: ای آنکه غمگنی و سزاواری... نقل می‌کند، می‌نویسد:

«مطلب دانستنی آنکه غمگنی مخفف غمگینی است وازین قبیل‌کار استادان‌در شعر بسیار کرده‌اند و بعضی خیلی پسندیده وبلکه ازشاهکارهای استاد دانسته لکن فصحای باسلیقه‌که مهارتی کامل داشته ملتفت شده‌اندکه این شکست و بست‌هادلیل‌عجزگوینده‌است‌وطبع‌قادرهمیشه‌کاری‌می‌کندکه الفاظ را ازاعلام و القاب‌و وصف و غیره، هر چه باشد درست و تمام در شعر ذکر کند»[۳۹]

وگاه به‌سابقهٔ بعضی مضامین اشارت‌می‌کند وشاعری فارسی‌گوی را بایکی‌ازشعرای تازی‌گوی می‌سنجد. چنانکه دربارهٔ منوچهری می‌گوید:

«آن سخندان منتخب در دواوین شعرای عرب دستی دراز داشته و درمضمار فضل و ادب از پیشتازان به‌شمار آمده و آنها که دراشعار عربی نظری دارند می‌دانند که این شاعر فارسی را آبشخور آن منهل است و از آنجا خاصه ازدیوان ابن‌هانی‌که به‌متنبی غرب مشهور شده اقتباس مضمون‌کرده وبعضی از قطعات منوچهری را همان طرز وطور ابونواس و هم مشربان او باشد»[۴۰]

از نکته‌های جالبی که مورد توجه خاص وی واقع شده است فقدان مطالب انتقادی در تذکره‌های فارسی است. به‌مناسبت ذکر فردوسی یکجا به‌این مطلب اشارتی صریح و دقیق دارد. می‌گوید:

«فردوسی شاعریست بی‌مثل‌ومانندداوج سخنسرایی وذروهٔ حکمت‌ودانایی، و هر جا ذکری از او شده آن استاد نقاد را مبلغی ستوده در تعریف و تمجید او مبالغه نموده، اما هر جا و هرچه ازین نمط درحق آن یگانه مرد بلندنظر و گویای توانا گفته هم‌سر بسته و مبهم است و شاید که از ناچاری وعجز به موشکافی نپرداخته باشند و به‌ذوق و حس طبیعی گفتار او را خوب و خجسته و بالاووالا یافته واشعار گزیده‌اش را بسیار و بیشمار دیده قلباً معتقد مزایای او گشته و در صدد چون و چرا برنیامده و کنجکاوی نکرده که جهت وسبب امتیاز و برتری را پیدا کنند و بیحق هم نبوده‌اند چه ازقدیم تا حدیث این رسم را هرگز ما درمیان خود شایع و متداول ندیده‌ایم و باریك نشده‌ایم که به‌بینیم‌فرق این‌نویسنده با آن دیگری‌چیست؟ وتفاوت در کجاست و من بنده هنوز تذکره‌یی به‌دست نیاورده که در آن آثارنقادی و صرافی دیده باشم بلکه از مؤلفین تذکره‌هایی که دیده کسی را که درست شناسای نظم وشعرباشدبه‌خاطر ندارم.»[۴۱]

میرزایوسف اعتصام‌الملك (۱۳۵۶-۱۲۹۱) هم که اولین دورهٔ مجله «بهار» خود را تقریباً سه‌سال بعد از وفات فروغی نشرداد در واقع تا حدی مساعی ذکاء‌الملك را در نشر معارف جدید دنبال کرد. وی علاوه بر آشنایی به‌زبان فرانسوی وترکی، در زبان عربی هم تبحر تمام داشت و حتی آثاری نیز به‌این زبان نوشت. اعتصام‌الملك گذشته ازنویسندگی مترجم پرمایه‌یی هم بود و دربین ترجمه‌های وی آثاری از شیلر، ویکتورهوگو، الکساندر دوما، وژول ورن را می‌توان یاد کرد. مجله «بهار» که دو دوره به‌مدیریت وی انتشار یافت (۱۳۲۸ و ۱۳۳۹) توانست به قول ملك‌الشعراء بهار «یك دریچهٔ مخصوص را از بوستان ادبیات جدیده برروی عالم ایرانیت بگشاید.»[۴۲] بدون شك تأثیر اعتصام‌الملك در آشنا کردن ایرانیان با ادبیات اروپایی قابل‌ملاحظه بود. وی درمقابل کسانی که در آن ایام خود را «عاشق بیقرار تجدد» نشان می‌دادند وبا آنکه دایم «از کلاسیك ورمانتیك و سایر چیزها»

دم می‌زدند چیزی «از نفایس ادبیات غرب برای شرق» ارمغان نمی‌آوردند کوشید تا بانشر ترجمه‌ها ونقل قطعاتی ازنجنهٔ آثار نویسندگان اروپایی ایرانیان را به«طرز نگارش اروپایی» آشنا کند.[۴۳] شیوهٔ نثر خود او که از بعضی نویسندگان عثمانی و عربی معاصر خود متأثر بود سادگی و لطافت را با ایجاز و اجمال جمع داشت و در انشاء نویسندگان بعد تأثیر بسیار کرد. هر چند خود وی، قطع نظر از چند قطعه که متضمن ترجمه پاره‌یی مسایل کلی مربوط به‌نقد بود در عمل به‌نقد ادبی توجهی نشان نداد باز حوصله و دقتی که در انتخاب و نقل اشعار و آثار شاعران و نویسندگان اروپایی به‌کار می‌بست در واقع حاکی از دید دقیق انتقادی و معرف سلیقه‌یی قابل ملاحظه در مسایل مربوط به‌نقد ادبی بود.

باآنکه درحوزهٔ مطبوعات‌جاری که بافهم وذوق عامه سروکار داشت غالباً صحبت ازتجددگرایی میشددرنزدادیبان‌اهل‌مدرسه ـ تربیت‌یافتگان‌مدارس‌قدیم‌ـ‌سنت‌گرایی همچنان‌مدتهاهمچون‌نشانهٔ تشخص‌وتعین‌باقی‌ماند. فکرتحول‌وتجددکه درمطبوعات گه‌گاه به‌مشاجرات حاد منتهی می‌شد درنزد این جماعت چندان جدی‌گرفته نمی‌شد و طرز تلقی وحید دستگردی ازسبك‌نو و شعرهجائی حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی و همچنین نحوهٔ تلقی ایرج جلال‌الممالك از آنچه وی به‌طنز «انقلاب ادبی» می‌خواند این معنی را روشن می‌کند.[۴۴] انجمن ادبی ایران که درسرلوحهٔ مرام خویش اعلام می‌کرد: «وثیقهٔ بقاوخودنمایی ایران: ایران فردوسی‌زا، ایران‌نظامی انگیز، ایران سعدی پرور، ایران حافظ خیز، ایران خیام‌آور، در مجمع ممالك تولستوی‌زا، شیلرپرور، شکسپیرخیز و ولترآور داشتن یك ادبیاتی است دارای متانت و سرشاری پیری و طراوت و آبداری جوانی، دور از سنگینی فرتوتی و عاری ازسبکی کودکی»[۴۵] درعمل به‌جای «سرشاری پیری» فقط «سنگینی فرتوتی» آن را در ادبیات ارائه کرد. چنانکه جوانان دانشکده هم که بقول خود جسارت نمی‌کردند «این تجدد را تیشهٔ عمارات تاریخی پدران شاعر و نیاگان ادیب خود» قراردهند به‌جای آنکه «درپهلوی آن عمارات به‌ریختن بنیان‌نو آیین‌تری که باسیر تکامل دیوارها وجرزهایش بالامی‌روند» مشغول شوندغالب اوقاتشان صرف‌آن شد که«فعلاً آن‌را مرمت»نمایندوازین‌روغالب‌اعضاء دانشکده ویارانشان‌ـ‌ملك‌الشعراء

بهار، رشید یاسمی، سعید نفیسی و عباس اقبال بعدها عمدهٔ کارشان عبارت ازهمین مرمت عمارات قدما شد ـ نقد و تصحیح متون. به‌طور کلی در آنچه به نقد ادبی ارتباط دارد اکثر ادباء عصرهمچنان نسبت بـه‌سنتهای ادبی پایبندی نشان می‌دادند. از جمله سید احمد ادیب پیشاوری (۱۳۴۹ـ۱۲۶۰) که گذشته از شاعری درلغت وحکمت و عربیت تبحری به‌کمال داشت درنقد وشرح دیوان ناصرخسرو رساله‌یی پرداخت، نامش «نقد حاضر درتصحیح دیوان ناصر» که هرچند نا تمام مانده است مطالب و فواید بسیار در آن هست و تصحیحات قیاسی و توضیحات و اصلاحاتی که در نقد دیوان آن شاعر به‌کار برده است هر چند از جهت موازین علمی چندان ارزش ندارد اما ازجهت اشتمال برفواید ادبی و ذوقی درخور توجه است. حاجی محمد حسین قریب گرکانی معروف به‌شمس‌العلما (م ۱۳۴۵) که ربـانی تخلص می‌کرد. نیزشاعری سنت‌گرای وادیبی لغوی بود. کتابی به‌نام ابدع‌البدایع درعلم بدیع تألیف کرد و نیز رساله‌یی در معانی و رساله‌یی در بیان تألیف نمود و تاریخ شعرایی هم تصنیف کرد که در همهٔ آنها نکات و ملاحظات انتقادی هست‌ـو غالباً مبنی برمبانی بلاغت و لغت. حاجی سید نصرالله تقوی (۱۳۲۶ش) که فقیه وحکیم بود درعین‌حال شاعر و ادیب نیز به‌شمار می‌آمد، وگذشته ازتصحیح دیوان ناصرـ خسرو و چند رساله وکتاب دیگر، کتاب «هنجار وگفتار» را در معانی‌وبیان تألیف کردکه نیزازجهت بلاغت ولغت‌نکات وملاحظات‌انتقادی درآن هست. حسن‌وحید دستگردی (۱۳۶۱ـ۱۲۹۷) که در دورهٔ جنگ اول بین‌الملل اشعاری برضد روس‌و انگلیس و به‌طرفداری از آلمانها نشرکرد، در۱۳۳۶ به‌طهران آمد و انجمن ادبی ایران، و مجله ارمغان و انجمن حکیم نظامی را بنیاد نهاد. غیر از آثار منظوم و مقالات ادبی و انتقادی بسیار که طی بیست‌و دوسال درآن مجله نشرداد، وحید در نقد وتصحیح بعضی ازمتون هم اهتمام کردکه ازآنجمله مخصوصاً تصحیح خمسه و دیوان نظامی شامل شرح دقیقی برابیات مشکل نظامی بود. دیوان ادیب‌الممالك فراهانی، دیوان جمال‌الدین اصفهانی، جام جم اوحدی و تعدادی‌متون منثوررا نیز تصحیح و نشرکرد. برخلاف محمد قزوینی‌که وی طی یك سلسله مقالات درباب «تصحیح لباب‌الالباب» بر شیوهٔ کار او انتقادهای سختی وارد آورد وحید به‌جای توجه به‌مقابلهٔ متون، در امر نقد و تصحیح متون، به‌تصحیح قیاسی پرداخت و هر

چند در تنقیح متون سعی وافی مبذول می‌داشت به‌سبب آنکه اعتنائی به‌ضبط نسخه بدلها و معرفی نسخه‌های اساس نداشت شیوهٔ کارش از لحاظ علمی چندان مقبول واقع نشد معهذا شیوهٔ او در ترجیح اصلاحات ذوقی و قیاسی برضبط اختلافات نسخ، بعدها همچنان مورد تبعیت عده‌یی ازپیروانش باقی ماند وهنوز هستند کسانی که درنقد و تصحیح متون به‌ضبط اختلافات چندان اعتنایی ندارند و ذوق و قیاس خود را درین امرمیزان و ملاك معتبر می‌شمارند.

معهذا شیوه‌یی که در نقد و تصحیح متون به‌عنوان شیوهٔ علمی مقبول واقع شد طریقه‌یی بود که محمد قزوینی (م ۱۳۲۸ شمسی) در تصحیح و نقد متون به‌کار می‌برد و مبنی بود برمقابلهٔ نسخه‌های معتبر و اجتناب از تصحیحات قیاسی. محمد قزوینی که پدرش از مؤلفان نامهٔ دانشوران ناصری بود، از جوانی بعد از تکمیل تحصیلات قدیمه به‌اروپا رفت و اقامت ممتد در آن سامان در ذهن او که مایه‌یی قوی از ادب و معرفت داشت تأثیر بسیار کرد. یادداشتهای قزوینی و نامه‌های قزوینی به‌تقی‌زاده که مربوط به‌همین ایام اقامت ممتد اروپاست دقت نظر انتقادی و وسعت حوزهٔ کنجکاوی وی را درزمینه‌های مختلف ادب وتاریخ نشان می‌دهد. مجموعهٔ مقالات او نیز که درطی‌دومجلد موسوم‌به بیست مقالهٔ قزوینی جمع‌آمده است درعین حال از دقت نظر و وسعت تتبع وی حکایت دارد. در مدت اقامت اروپا قزوینی به‌تشویق و کمك ادواردبراون شرقشناس معروف انگلیسی پاره‌یی متون مهم ادبی گذشته ـ مثل چهار مقالهٔ نظامی، لباب‌الالباب عوفی، المعجم شمس قیس رازی، و جهانگشای جوینی ـ راباحواشی وتعلیقات سودمند طبع انتقادی کرد و دربازگشت به‌ایران نیز کتابهایی چون شدالازار و دیوان حافظ را با شیوهٔ دقیق انتقادی تصحیح و طبع کرد. به‌علاوه، ضمن عکسبرداری ازبعضی نسخه‌های نفیس موجود در کتابخانه‌های اروپا برای تعدادی از آنها مقدمه‌های سودمند نوشت که متضمن ملاحظات مفید انتقادی بود. وی در نقد متون و ضبط مآخذ دقت و احتیاطی نزدیك به‌سرحد وسواس داشت واز دقتی که درضبط نسخه بدلها ودرحل مشکلات لغوی و تاریخی متون به‌کار برده است می‌توان میزانی از دقت بیحد و ذوق سلیم محققانهٔ او به‌دست آورد و در هر حال بی‌هیچ شك می‌توان گفت که قزوینی در

نقد متون قدوه و پیشوای ادیبان جدید ایران است. قزوینی در مورد لغت و زبان با افراطها و تفریطهایی که سبب فسادزبان وموجب‌الفاظ ولغات نامأنوس‌فارسی‌سره یا عبارات و لغات اروپایی در زبان فارسی می‌شود به‌شدت مخالفت داشت‌و کسانی راکه سعی می کنند «جمیع کلمات عربی‌اززبان فارسی‌اخراج شود» انتقاد می کرد. اما در عین آنکه استعمال لغات منسوخ و متروک قدیم فارسی را در ادب امروز نمی‌پسندید ـ وبا آنکه خودش‌هم گه‌گاه ازاستعمال‌الفاظ نامأنوس‌عربی‌ابائی نداشت ـ غالباً معتقدبود عربی «آب نکشیده» نیزباعث صعوبت فهم فارسی معمولی میشود. از این‌رو اسلوب فارسی نویسی سادهٔ جمال‌زاده را درکتاب یکی‌بودویکی‌نبود می‌ستود و دربارهٔ جمال‌زاده معتقد بود که این کتابش

«نموداری از شیوهٔ انشای شیرین سهل سادهٔ خالی از عناصر خارجی است و اگر چه این سبك انشاءکارآسانی نیست وبه‌اصطلاح سهل ممتنع است ولی معذلك فقط این طرز و شیوه است که باید سرمشق چیزنویسی هر ایرانی جدیدی باشدکه میل دارد به‌زبان پدرومادری خودش‌چیزبنویسد ونمی‌خواهد که به‌واسطهٔ عجز ازادای مقصود خود به‌زبان فارسی محتاج به‌دریوزه نمودن کلمات وجمل و اسالیب تعبیرکلام ازاروپایی‌ها بشود چنانکه شیوهٔ ناخوش بعضی از نویسندگان دورهٔ جدیدست.»[۴۶]

اما در نقد، توجه عمدهٔ او به‌تصحیح و نقد متون بود و درین کار همواره نهایت دقت و امانت را رعایت و توصیه می‌کرد و از مطاوی بعضی دیباچه‌ها و مقدمه‌هایی که بربرخی متون نوشته است این مایه دقت و امانت هویداست. از جمله در مقدمه‌یی که بردیوان حافظ نوشته است به‌لزوم این دقت وامانت اشارت می‌کند و می‌گوید:

«به‌عقیدهٔ اینجانب و برحسب تجربهٔ شخصی او فقط علاجی که برای تهیهٔ طبع نسبتاً متقنی از... کتبی مانند دیوان خواجه و مثنوی مولانا جلال‌الدین رومی و آثار نظم ونثر سعدی وشاهنامهٔ فردوسی وامثال آنها که ازقرنها باز مابین خواص و عوام اشتهار فوق‌العاده پیدا کرده و مؤلفین آنها در جمیع ادوار و اعصار محبوب‌القلوب کافه طبقات انام از عالم و جاهل و عارف و عامی ووضیع و شریف بوده‌اند و درنتیجهٔ نفوذ و انتشار فوق‌العادهٔ آنها

بین‌جمع طبقات‌ناس ازقدیم‌الایام تاکنون‌دائماً در معرض‌تصرفات گوناگون نساخ و اصلاحات و تصحیحات قـراء قرار گرفته‌انـد متصورست آنست که باید درصورت امکان نسخه یا نسخی‌معاصرخود مؤلف والا حتی‌المقدور چند نسخه که از همهٔ نسخ دیگر نزدیکتر به‌عصر مؤلف باشد به‌دست آورد وسپس ازروی همان نسخ منحصراً وبدون هیچ التفاتی به‌نسخ‌متأخرهٔ اعصار بعد طبعی مکمل و مصحح بانهایت دقت به‌عمل آورد و ازعموم نسخ جدیده چشم پوشیده ازآنهاجز برای‌تأیید وترجیح جانبی برجانبی درمورد اختلاف بین نسخ‌قدیمه استفاده ننمود.»[۴۷]

چیزی که دراین تصحیح و مقابلهٔ متون، قزوینی از آن وحشت و ابای تمام دارد تصحیحات قیاسی و اصلاحات ذوقی در متن کتاب است و این‌کار را همه‌جا و در اکثر مقدمه‌ها و مقالات خویش نفی می‌کند و زشت و ناروا می‌شمارد و در همان مقدمه دیوان حق با اوست که می‌گوید:

«این طریقهٔ اخیر خلاف سیرهٔ علما و مدققین وخلاف امانت و انصاف است چه هیچکس حق ندارد که سلیقه و ذوق شخصی خود را برای عموم ناس حکم قرار دهد وطرز فهم و اجتهاد خود را بردیگران تحمیل نماید واجتهاد و قضاوت هیچکس مخصوصاً در امور ذوقیات برای دیگری حجت نیست‌و هیچکس جز پارهٔ مردم نادان غیرمأنوس به‌طریقهٔ علمی انتقادی این روش را اختیار نکرده است.»[۴۸]

والحق خود او در هیچ یك از کتابهایی‌که نقد و تصحیح‌کرده است به‌عمد ازین شیوه و دستور عدول نکرده است و ازین‌رو از متون قدما هرچه به‌اهتمام او نقد و تصحیح شده است از حیث امانت در ضبط نسخ مزیتی تمام دارد. باری نقد قزوینی که اکثر عبارت از نقد متون و تحقیق در مآخذ قدماست جنبهٔ عینی دارد. و او را درتحقیق و نقد متون، استاد و پیشوای محققان جوانی باید شمردکه بعدها درباب تاریخ ادب‌و تصحیح متون ادب فارسی، کوشش و اهتمام کرده‌اند.

بحث از محمد قزوینی اشارتی به‌سیدحسن تقی‌زاده را نیز الـزام می‌کند. چرا که وی نیز مثل محمدقزوینی ـ و تا حدی به‌سبب دوستی و همصحبتی ممتدو مستمر ـ در آنچه مربوط به‌شیوهٔ تحقیق در متون و شیوهٔ درست فـارسی‌نویسی

است، عقایدی مشابه به‌آراء قزوینی داشت. وی که قطع‌نظر از جنبهٔ سیاستمداری محققی دقیق بود، در مسایل ادبی محافظه‌کار بود و به‌حفظ سنت‌ها علاقهٔ بسیار نشان می‌داد. دربین آثار تحقیقی او غیر از بیست‌مقاله که ترجمه‌یی از مقالات خارجی اوست، رسالهٔ از پرویز تا چنگیز، تاریخ عربستان، مانی ودین او، و تاریخ علوم اسلامی را باید یاد کرد. کتابی هم در باب گاه‌شماری دارد که حاکی از وسعت اطلاعات او در زمینهٔ علوم ریاضی و نجوم اسلامی است. مجموعهٔ مقالات و سخن‌رانیهای او در دورهٔ مقالات تقی‌زاده جداگانه نشر شده است. دربین تحقیقات ادبی او غیر از مقالات راجع به‌فردوسی که بعدها پاره‌یی اصلاحات و تصحیحات نیز در آن‌لازم آمد باید ازمقالهٔ شرح احوال ناصرخسرو یادکرد که درمقدمهٔ دیوان شاعر نشرشده است و به‌قول بعضی محققان «هنوز بهترین شرح احوالیست که از برای آن شاعر بزرگ نوشته شده است».[۴۹] آنچه نظر او را در باب لزوم سنت‌گرایی در مسایل مربوط به‌ادب و زبان نشان می‌دهد غیر از مقالهٔ اخذ تمدن خارجی، مخصوصاً مقاله لزوم حفظ فارسی فصیح، و مقالهٔ جنبش ملی ادبی است. در مقالهٔ اخیر تقی‌زاده‌به‌شدت برسعی در احیاء لغات مهجور باستانی و برافراطی که در مبارزه با لغات عربی می‌شود و مخصوصاً براصراری که بعضی کسان در اخذ و اقتباس لغات اروپایی دارند اعتراض می‌کند واین مقاله قرابت فکراو را با عقایدقزوینی درباب اینگونه مسایل نشان می‌دهد.

ذکر چندتن دیگر نیز از محققان و اندیشه‌وران این دوره در بررسی احوال نقد و نقادی در ایران معاصر ضرورت دارد: محمدعلی فروغی، احمد کسروی، ملك‌الشعرا بهار، و بدیع‌الزمان فروزانفر.

اما محمدعلی فروغی (م ۱۳۲۱ شمسی) حکیم و ادیب بود و در سیاست و امور راجع به‌حکومت نیز تجربه و خبرت تمام داشت. ازآثار او غیر از تصحیح گلستان و بوستان و غزلیات و قصاید سعدی، وتصحیح رباعیات عمر خیام آنچه‌از لحاظ ادب و نقادی اهمیت مخصوص دارد آیین سخنوری و رسالهٔ پیام من به فرهنگستان را می‌توان نام برد.[۵۰] سیر حکمت دراروپا نیز در بعضی موارد ازنکته‌سنجی‌های ادبی خالی نیست. فروغی درباب بعضی از شعراء نیز تحقیقات انتقادی

کرد که معرف نوعی تعادل بین ذوق و علم است. چنانکه نه‌فقط از شاهنامهٔ فردوسی خلاصه‌یی در دو جلد و منتخبی در یك مجلد ترتیب داد بلکه در باب فردوسی و شاهنامهٔ او نیز مقاله‌یی انتقادی در قالب یك «مکتوب» نوشت که در مقدمهٔ خلاصهٔ شاهنامه درج است و پرست از فواید انتقادی. در فهم و شناخت آراء حکیم عمر خیام و در بیان ارزش رباعیات او نیز سخنانی دارد که به‌غایت دقیق و لطیف است چنانکه دربارهٔ سعدی نیز به‌مناسبت نکته‌سنجی‌های حکیمانه کرده است. ذوق معتدل و تحقیق متین، نقادیهای او را مزیتی خاص بخشیده است. در واقع شیوهٔ نقادی او غالباً التقاطی است هم به‌مبادی ذوق تکیه دارد هم از اصول منطقی و تاریخی بیگانه نیست. نه‌خشونت فکر اهل لغت و بلاغت را دارد و نه‌یکسره مثل نقدارباب‌جراید برملاحظات اجتماعی ومسلکی مبتنی است. نه‌متابعت صرف از اسلوب نقدقدماست و نه‌یکسره تقلید از شیوهٔ نقد امروزینگانست. نقدی متین و معتدلست ودر آن، فکر و دقت مانند شور و ذوق جایی و مقامی دارد و بـه‌سبب همین جمع بین ذوق و شور نکته‌های او شیرین و بیان او لطیف و آموزنده است و شگفت آنست کـه با وجود آشنایی کافی به‌حکمت و ادب اروپایی چیزی از ادب و حکمت اروپائیان در نقد او انعکاس بارز ندارد.

درباب تقلید واقتباس از ادب اروپائیان مثل سایرامورفروغی رعایت‌اعتدال را واجب می‌داند و شیوهٔ کسانی را که درین امر به‌افراط و اغـراق گـراییده‌اند نمی‌پسندد. از جمله می‌گوید که:

«تقلید و اقتباس به‌طور مطلق عیب نیست ولیکن نباید فراموش کرد که همین اقتباس و تقلید هم شرایط دارد که اگر رعایت نشود مایهٔ افتضاح و خسران است. مثلاً اگر شخص لاغراندامی جامهٔ خوش‌ترکیبی در بـرمرد تنومندی ببیند و عین‌آن جامه را برای خود تهیه کند و بپوشد خویشتن را آلت خنده خواهد ساخت و اگر در ترکیب آن جامه تصرفی نمی‌خواهد یا نمی‌توانـد بکند کمینه اینکه اندازهٔ آن رابا اندام خود بایدمتناسب سازد... یا اگر کسی زبان خارجی آموخت و در آثار نویسندگان آن زبان مغازله و راز و نیازبا معشوق یا خرده‌گیریهای فلسفی نسبت به‌امور اجتماعی یا سیاسی یا اقتصادی مشاهده کرد باید فکر کند که آن نویسنده عوالم عشق را سیر کرده و یا علم

اجتماع و اقتصاد و سیاست را آموخته و مدتی در احوال قوم مطالعه نموده است. پس اگر خود او عشق و عاشقی ندیده است وقتی که از سوز و گداز عشق سخن می‌گوید و وصف وصال و فراق می‌کند مایهٔ تعجب و خیال‌می‌شود که این عوالم را چگونه درك کرده است.»[۵۱]

بدینگونه، فروغی تقلید صرف عاری از اجتهاد را که بعضی ادیبان جوان‌در آن اوقات می‌پسندیده‌اند مضحك و مردود میشمارد اما مطلق تقلید و اقتباس را که متضمن آموختن چیزهای تازه وسودمندست رد ونفی نمی‌کند منتهی تأکیدمی‌کند که هرچه از ادب و فرهنگ اروپایی‌ها اخذ می‌شود باید در آن تصرف شایسته‌کرد تا با حال ومزاج‌قوم ما مناسب و ملایم افتد و این تصرف نیزنباید اجباری‌وقهری باشد بلکه به‌طبیعت واگذاشته شود و به‌تدریج برحسب مقتضیات احـوال صورت بگیرد. می‌گوید:

«عزم کردن به‌اینکه در شعر یا صنعت یا هرچیز دیگر تصرف کنیم بی‌نتیجه است، بلکه‌نتایج مضحك می‌دهد مانند اینکه‌عاشق شویم‌یا همت‌کنیم‌براینکه نازکدل شویم یا اختراع و اکتشافی در علم و صنعت بکنیم یا بدون اینکه، طبع شعر خود را ورزیده باشیم قلم بگیریم‌که ارتجالاً شعربگوییم.»[۵۲]

در پیام به‌فرهنگستان، بحثی معتدل و دقیق درباب زبان فارسی دارد. دربارهٔ رواج الفاظ بیگانه وهم در مورد فقدان اصطلاحات علمی وفنی دور ازتعصب و از روی انصاف سخن می‌گوید و روش‌هایی معقول ومعتدل جهت تزیین وتهذیب‌لغت فارسی پیشنهاد می‌کند. در آغاز آن خاطرنشان می‌کند که:

«زبان فارسی چنانکه ازگذشتگان به‌ما رسیده است عیبی دارد و نقصی، واز آن‌روکه ما باید آن را به‌آیندگان بازبگذاریم خطرهایی در پیش دارد. پس وظیفهٔ ما این است که تا بتوانیم عیب و نقص گذشته را رفـع کنیم و خطـر آینده را پیش‌بندی نمائیم.»

بدینگونه، در این رساله ازعیب زبان فارسی‌که آمیختگی بازبان عربی‌است و از نقص آن‌که فقدان اصطلاحات و تعبیرات مورد نیازست سخن می‌گوید، برای رفع عیب آن چاره می‌جوید و افراط در استعمال الفاظ عربی را نکوهش می‌کند و فارسی‌زبانان را از تداول و رواج لغات اروپایی درفارسی برحذر می‌دارد وبرای

رفع نقص آن نیز چاره می‌جوید و راه‌هایی جهت اجتناب از خطرهایی که‌در پیش هست پیشنهاد می‌نماید و درین با اعتدال و از روی انصاف سخن می‌گوید. ازجمله می‌نویسد که:

«آمیختگی زبان به‌زبانی دیگر، به‌وجهی عیب است و به‌وجهی عیب نیست‌و اگر محدود به‌حد ضرورت و قسمی باشد که طبیعت زبان را فاسدنکند عیب نیست اما اگر برای عناصر بیگانه در باز باشد چنانکه بیحد و شرط داخل زبان شود بسیار عیب است باید از آن دوری جست.»

این تعادل و رعایت شرط وحد معقول در کلام خود او به‌درستی هویداست. فروغی در باب بعضی شاعران معروف نیز نکته سنجی‌های جالب دارد که در خور یادآوریست. ازجمله آنجا که درجواب‌دوستی سخن در باب شاهنامه می‌گوید حق فردوسی را با نهایت لطف وایجاز ادا می‌کند. جای دیگر درجواب کسانی که دربارهٔ مراتب فضلی و ادبی‌شیخ سعدی وخواجه حافظ اختلاف داشته‌اند و از او خواسته‌اند که رفع اختلاف کند، مطالبی نوشته است که با وجود ایجاز نکات جالب دارد وذوق نقادی ولطف طبع وی از آن پیداست. می‌گوید:

«شك نیست که آثار شیخ سعدی از حیث کمیت وتنوع بسی بیش ازخواجه است. شیخ گذشته از شعر در نثر هم در درجهٔ اول است وکتاب گلستان داغ دل هرگوینده است و از خواجه نثری باقی نمانده است در شعر هم که نظر کنیم خواجه فقط غزل سروده است و قصاید و مثنویاتش کماً وکیفاً چندان اهمیتی ندارد اما شیخ بوستانش از شاهکارهای بی‌نظیر دنیاست قصایدش هم به‌سبك عنصری و انوری و امثال آنها نیست و به‌این جهت از نظر بعضی چندان وقع ندارد حق اینست که از نفیس‌ترین آثار ادبی است‌و همین که مقلد کسی نشده است مزیت اوست. غزلهای شیخ هم در فصاحت‌و سلامت و روانی و شیرینی چنانست که هیچ‌گوینده به‌پایهٔ او نمی‌رسد.مقداراً هم بیش از غزلهای خواجه است پس اگر این ملاحظات را درنظر بگیریم مقام شیخ سعدی بالاتر میشود خاصه اینکه زماناً هم برخواجه مقدم است و البته خواجه حافظ از او اقتباس واستفاده بسیارکرده و این فقره‌ازاشعارش پیداست... اما در کلام خواجه حافظ هم مزایایی هست که منحصر به‌خود

اوست: وسعت ذهنش، بلندی نظرش، شرح صدرش، علو همتش، بـزرگی روحش، مضامین و معانی بلندش، حکمت وعرفان دلپسندش، تسلی‌بخشیش، امیدوارسازیش، لطافت وعذوبت بیانش، حسن مناسبتی که در الفاظ ومعانی رعایت‌می کند،زبردستی که درصنعت بی‌تکلف‌به‌خرج می‌دهد... بالاخره‌اگر آقایان‌نصیحت مراقابل استماع می‌دانندابن است که لازم نیست درغزلسرایی در مقام محاکمه میان سعدی وحافظ برآیند زیرا اگر انصاف باشد حکم‌نمی‌توان کرد باید هردو را مغتنم شمرد وخواند و از عمر تمتع‌برگرفت.»[۵۳]

نیزازکسانی که در نقد ونقادی شیوه‌یی خاص داشت و ذکری ازآنهادرینجا ضرورت دارد کسروی تبریزی است که در سنه ۱۳۲۴ شمسی در محکمه‌یی‌بردست متعصبان مذهبی به‌قتل رسید. سیداحمد کسروی مورخ ومحقق و لغوی وهواخواه اصلاحات اجتماعی و مذهبی بود. در آغاز حال درمعارف اسلامی تا حدی‌تعصب داشت اما از اوایل دوران پهلوی به‌تجدد گرائید. در مجلهٔ پیمان که به‌سال ۱۳۱۲ شمسی به‌نشر آن پرداخت یکچند با نفوذ تمدن اروپایی و با توسعهٔ صنعت‌وماشین به‌مخالفت برخاست ومفاسد وفجایع تمدن مغربزمین را به‌اعتقادخویش انتقادکرد. بعد از آن به‌مبارزه با خرافات پرداخت و اندك اندك این کار به‌مبارزه با شعروادب و حتی با عقیده و مذهب منتهی شد و کسروی درین مطالب چندان به‌مبالغه گرایید که سرانجام جان برسر این کار نهاد. این مطالب و مقاصد را کسروی درروزنامهٔ پرچم و دیگر آثار خود با زبانی عجیب که ازلغات عربی خالی و از الفاظ مجعول و نامأنوس فارسی پربود بیان می‌کـرد و این زبان نامفهوم عجیب و مـلال‌انگیز خویش را نیز «زبان پاك» نام نهاد. در مبارزه با خرافات و بدآموزیهای شیخان و صوفیان وشاعران چندان مبالغه‌کردکه جشن‌کتاب‌سوزان گرفت و کتابهایی را که به‌گمان اومایهٔ فساد وضلال نسل جوان مملکت بود به‌آتش افکند. این کارشگفت وفجیع او داستان ساوونارولا راهب فلورانس را تجدیدکردکه نسخه‌های‌کهنسال یونانی رادر عهد رنسانس به‌آتش سوزاند. نقدکسروی، تند ونیشدارست واساس آن برمبانی اخلاقی و اجتماعی متکی است شاعری در نظر او با قافیه‌بندی تفاوت ندارد و ازین رو بی‌آنکه به‌عوالم ذوق و هنر توجهی کند آن را یکسره‌کاری‌عبث و مهمل می‌شمرد. از شاعران قدیم جـز فردوسی کـه مقام او را در اکثر موارد

می‌ستاید هیچکس درنظراو ارجی ومقامی‌ندارد. خیام وسعدی وحافظودیگران را یکسره‌نفی می‌کند و به‌بداندیشی وبدآموزی متهم می‌دارد. حافظ را با لحنی‌تند و زننده‌انتقاد می‌کند واورا «حافظروسیاه»می‌خواند ومی‌گوید که او«تنهابه‌آن بسنده نکرده‌که عمر هدرسازد وزندگانی با بیهوده‌گویی به‌سربرد یك رشته بدآموزیهای زهرناك را نیز در سخنان خود گنجانیده» است. این بدآموزیهای زهرناك چیست؟ کسروی با استشهاد به‌پاره‌یی اشعارخواجه این بدآموزیها را برمی‌شمرد ومی‌گوید که حافظ «ستایش‌های‌گزافه‌آمیز بیرون اندازه از باده نموده» و«ازجهان نکوهش‌های بسیار نموده» و «جبریگری‌را پیاپی پیش می‌کشد. توگویی حافظ مأموریت داشته‌که به‌مردم درس جبریگری بدهد» ونیز «زباندرازیهایی به‌خدا می‌کند».[۵۴]اما تنها حافظ نیست‌که باینگونه جرم‌ها مورد خشم و نفرت کسروی واقع شده‌است. شاعران دیگر نیز که نزد او همه اندیشهٔ «صوفیگری وجبریگری» داشته‌اندهمچنان در نظر او بدآموز وسیاه‌رو شده‌اند. صوفیگری در نظر کسروی با گزافه‌گویی و بیکارگی‌تفاوت ندارد. می‌گوید«صوفیگری مردم را سست وتنبل وبیغیرت‌گردانیده جهان را از آبادی باز می‌دارد» و

«بیکاری و خانقاه‌نشینی که صوفیان برگزیده‌اند گناه بزرگی ازایشان است» و باز تأکید می‌کندکه «یك‌گناه دیگر از صوفیان دشمنی است که با «خرد» نشان داده‌اند... آنان چون کارهاشان بیخردانه بوده دشمنی باآن نشان‌داده‌اند و زبان باز کرده به‌نکوهشها پرداخته‌اند».[۵۵]

درین نقادیها چنانکه پیداست کسروی قاضی نیست مدعی است وچون همهٔ امور عالم را با مقیاس دریافت ناقص ودانش محدودخویش می‌سنجد طبیعی است که هرچه را با میزان ذوق و فهم خود او موافق نباشد نادرست بیابد. تنها ادبیات ایران نیست‌که در نظر او سراپا بدآموزی و کژاندیشی است ادب اروپایی هم در نزد او ارج و بهایی ندارد. می‌گوید:

«اروپائیان سودهایی برای رمان میشمارند بلکه مدعی‌اند که می‌توان ازین راه مردم را برپاکدلی و رستگاری برانگیخته اخلاق آنان را تصفیه نمود.با همهٔ اینها من رمان را کار بیهوده می‌دانم و نوشتن و خواندن آن را جز تباه ساختن عمرنمی‌شمارم. من افسوس دارم‌که بیهوده‌کاریهای غرب به‌این‌آسانی

در شرق رواج می‌یابد ودراندك زمانی به‌همه‌جا می‌رسد. اروپا هرچه‌می‌گوید بگوید و هرچه می‌کند بکند برای نیك و بد هرچیز باید سود و زیان آن را در ترازوی خرد سنجید و از زمان ما جززیان نتیجهٔ دیگر سراغ نداریم.»[۵۶]

اما کسروی ازرمانهای فرنگی‌نیزدرواقع جزبعضی داستانهای الکساندردوما و آناتول فرانس را ظاهراً ندیده است. می‌گوید:

«یکی از رمان‌نویسان معروف آناتول‌فرانس است این مرد چه اندرزهایی به‌جهانیان دارد؟ آیا جز سرسام و یاوه‌بافی از سراسر کتابهای او چیزی به‌دست می‌آید؟ نادانك‌چنان قافیه را باخته که هرفصلی از کتابش رنگ‌دیگری دارد... الکساندردوما چه پندهایی به‌مردم داده؟ آیا جزاین است که او و رفیقش آناتول هزارها بلکه ملیونها زن و مرد را از پاکدامنی محروم ساخته‌اند.»[۵۷]

باری، نقد کسروی از جهت مبادی و اصول شبیه نقد اجتماعی و اخلاقی حکماء یونان قدیم وپیوریتن‌های انگلستان است اما ازجهت‌شیوهٔ بیان تندوسخت وگزنده است ونقدکسانی مانند زوئیلوس یونانی را به‌خاطر می‌آورد ودرهمه‌حال نقدی سرد وخشن وتندست و حکایت از تقید زیاد نویسنده به مبادی اخلاق و از دوری او از عوالم ذوق وهنر دارد.

محمد تقی بهار معروف به‌ملك‌الشعرا (۱۳۷۰-۱۳۰۴ق)، گذشته از شاعری در نقادی نیز قریحهٔ عالی داشت. نه‌فقط در مسألهٔ راجع به‌نوجویی و سنت‌گرایی نوعی‌تجدد معتدل‌را توصیه می‌کرد بلکه مخصوصاً شعروادب را همچون وسیله‌یی برای تهذیب واصلاح احوال عامه تلقی می‌کرد و این نکته نیز در تحولی که در دوران جدید پیش آمد او را به‌همین تجدد معتدل سوق می‌داد. در آنچه به‌مباحث راجع به‌نقد ادبی مربوطست ملاحظات او درباب اوصاف شعرخوب، تأثیر محیط در ادبیات، تحول سبك‌ها در شعر و نثر، بررسی مکتب‌های ادبی، و مخصوصاً درباب شناخت شاهنامه و منابع آن اهمیت خاص دارد و اینهمه، معرف قریحهٔ نقادی اوست. ملك‌الشعرا گذشته از چند مقدمه که بربعضی متون قدیم نوشت تحقیقاتی هم در شناخت سبك‌ها و اسلوبهای نظم و نثر فارسی کرد که از آنجمله سه مجلد در تاریخ تطور نثر فارسی به‌نام سبك‌شناسی طبع و نشر شده است و در

تضاعیف آن ملاحظات انتقادی جالب هست. درباب تطور شعر نیز یادداشتهایی داشته است که جزپاره‌یی اجزاء از آن انتشار نیافته است. از نمونه‌های نقادی او مقدمه‌یی است که بردیوان پروین اعتصامی نوشته است و حکایت از قوت فکر و دقت نظر او دارد. نیز سلسله مقالاتی به‌نام «شعر در ایران» از او باقی است که متضمن اطلاعات و تحقیقات در شعر قدیم ایران است و وسعت اطلاعات نویسنده را درین زمینه نشان می‌دهد. مقالات دیگر بهار، غیر از آنچه مربوط به مسایل اجتماعی و سیاسی است، به‌پاره‌یی مسایل کلی ادبی ارتباط دارد و مجموعهٔ آنها که در مجلات و روزنامه‌های مختلف انتشار یافته است بعدها تحت عنوان «بهاروادب فارسی» در دومجلد منتشر شده است.[۵۸]

در بین تربیت‌یافتگان مکتب قدما بدیع‌الزمان فروزانفر (۱۳۴۹ شمسی) محققی کم مانند بود که بدون آشنایی بافرهنگ و ادب اروپایی توانست از شیوهٔ نقدقدما چیزی موافق احتیاجات عصرخویش به‌وجود بیاورد. بدیع‌الزمان که خود شاعر و محققی استاد بود در نقادی شیوه‌یی دقیق و متین به‌کار برد و با جمع بین ذوق و علم نقدی لطیف و قوی پدید آورد. اولین مقالات انتقادی او که در سالهای ۱۳۰۹ و ۱۳۱۰ شمسی در مجلات طهران منتشر شد و مشتمل برمناقشاتی درباب بعضی تحقیقات محمد قزوینی وعباس اقبال بود قدرت قریحهٔ او را درنقادی نشان می‌داد. چندی بعد در کتابی به‌نام «سخن و سخنوران» اشعار قدما را با توجه به موازین علم بلاغت به‌محك نقدزد و درین باب ملاحظات دقیق و تازه عرضه‌کرد. تبحر درکتب ادب و احاطه براشعار و دواوین عرب به‌او این فرصت را داد که در سرقات قدما بحث و تأمل کند و تأثیر و نفوذ مضامین اشعار عرب را در سخن شاعران فارسی‌زبان بسنجد و تحقیق کند. اما دقت او در نقد اشعار قدما به‌همین مقدار محدود نماند بلکه با تعمق در تاریخ و تذکره‌ها سعی‌کرد احوال اجتماعی و مقتضیات محیط و روزگار شاعران را نیز درك وتوصیف نماید و اینگونه سخن‌سنجی که در بین قدما تقریباً بی‌سابقه بود، شیوهٔ نقادی او را تا حدی به‌شیوهٔ نقد محققان فرنگی نزدیك نمود و نمونهٔ‌اینگونه نقادیها را درتقریرات و دروس «تاریخ ادبیات» او به‌خوبی می‌توان دید. درسالهای اخیرعمراکثراوقات فروزانفرمستغرق تحقیق در اشعار واحوال مولانا جلال‌الدین بلخی گردید و غیر از رسالهٔ محققانهٔ

او درباب مولوی، طبع دیوان کبیر، نشر معارف بهاءولد، ومعارف محقق تریدی، تألیفی تازه‌یی را نیز درباب شرح مثنوی شریف آغاز کرد که مجال اتمامش را نیافت. کتابی هم در شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار نیشابوری دارد که نیز دنباله‌اش نا تمام ماند. مجموعهٔ مقالات بدیع‌الزمان فروزانفر، که شامل دومجلدست[۵۹] معرف وسعت نظراو درمسایل ادبی وتحقیقی است. درنقد وتصحیح متون آثار قدما نیزفروزانفرمانندمحمد قزوینی‌دقت وامانتی‌نزدیك به‌سرحدوسواس به‌کاربرد اماذوق لطیف او درحل بسیاری از مشکلات نسخ راهنمای او درتصحیح گشت.

بعد از انقراض قاجاریه که دورهٔ جدیدی در تاریخ و فرهنگ ایران آغاز گشت در دنبال توسعهٔ مدارس، و ارتباط بیشتر با اروپا و همچنین به‌سبب نفوذ و اعتلاء طبقات میانه‌حال و بورژوا در امور مربوط به‌حکومت و اداره، عوامل تازه‌یی در ادب و فرهنگ ایران روی نمود و تدریجاً هوای تجدید و احیاء مفاخر باستان در خاطرها راه یافت. گذشتهٔ ایران، تحت تأثیر توسعهٔ غرور ملی، نمونهٔ حد اعلای عظمت و قدرت تلقی گشت. اکتشافات مستمر باستانشناسان در زمینهٔ تاریخ وتمدن باستانی همواره با قدری مبالغه مورد تقدیر و تعظیم شد. زبان پهلوی و ادب مزدیسنان توجه پاره‌یی از فضلا را به خود جلب کرد. نه‌فقط ابراهیم‌پور-داود بعضی اجزاء اوستارابه‌کمك ترجمه‌های اروپایی به‌فارسی نقل کرد بلکه درین دوره به‌ادبیات وزبان پهلوی نیزتوجه زیادی‌مبذول‌گشت وکسانی مانند ملك‌الشعرا بهار، رشید یاسمی، احمد کسروی، و صادق هدایت به‌ترجمهٔ بعضی متون پهلوی اهتمام نمودند. در دنبال این جریان اندیشهٔ لغت‌سازی پدید آمد و فکر پیراستن زبان فارسی از لغات عربی قوت گرفت. مقاله‌ها و رساله‌ها درین باب انتشار یافت و سرانجام انجمنی به‌نام فرهنگستان پدید آمد تا درین کار اهتمام و نظارت کند. اندك اندك مجامع و انجمنهای دیگر نیز تأسیس یافت. جشنهای هزاره و هفتصده به‌یادگار فردوسی و سعدی منعقد گشت. درینگونه جشنها البته بحثهای انتقادی درباب شاعران و نویسندگان مکرر پیش می‌آمد و هرچند بنای کار بر ستایشهای مبالغه‌آمیز بود، در شناخت واقعی آثارآنها نیز نتایج قابل ملاحظه حاصل می‌شد.

نیز از جملهٔ بحثهایی که درین ایام در محافل ادبی مطرح می‌شد بحث درباب ارزش و مقام شاعران بود. از جمله درمجلهٔ ارمغان یك‌چند بحثی بود درین‌باب که اشعرشعرای دوقرن اخیر کیست؟ و کسانی که درین‌بحث شرکت کردندبعضی قاآنی را برتر شمردند بعضی ادیب الممالك‌را، برخی فروغی‌بسطامی وسروش اصفهانی‌را ترجیح دادند و عده‌یی‌هم از نشاط وصبا و یغما نام بردند. اما این داوریها البته پایهٔ استواری نداشت و برذوق و سلیقهٔ نویسندگان آنها متکی بود. یکچند نیز درمجلهٔ «مهر» این بحث پیش آمدکه بزرگترین شاعران ایران کیست و کسانی مانندسعید نفیسی و رشید یاسمی و لطفعلی صورتگر و علی دشتی و دیگران درین بحث‌وارد شدند و هریك رای خویش را درین‌باره بیان کردند. نیز از جمله فوایدیکه از مباحث انتقادی درین دوره حاصل گشت مشاجراتی بودکه در مسایل ادبی در بین فضلاء پدید آمدکه از آن میان مشاجرات بین بدیع‌الزمان خراسانی (فروزانفر) و عباس اقبال را درباب اغلاط و اشتباهات محمد قزوینی درحواشی چهار مقاله، و مشاجرات بین محیط طباطبائی و ملك‌الشعرا بهار را درباب شهاب ترشیزی می‌توان یادکرد. نیزازمقالات مفیدانتقادی‌که درین دوره درمجلات نشریافت‌انتقادات سیدمحمد فرزان را برکلیله ودمنه طبع میرزا عبدالعظیم‌خان قریب و مقالات وحید دستگردی را در تصحیح لباب‌الالباب و انتقادات حسین مسرور را برمتن‌وحواشی دیوان ناصرخسرو می‌توان نام برد.

شیوهٔ تحقیق محمد قزوینی درنقد متون، برای تعدادی از محققان جوانتر همچون مکتبی تلقی شدکه هرچند همهٔ آنها غالباً دقت و حوصلهٔ قزوینی را در جستجو و مقابلهٔ نسخ یگانه راه دست‌یافتن به‌یك نسخهٔ مصحح و منقح معتبر میشمردندلیکن درعمل، خودشان آن اندازه دقت ووسواس را درتمام مراحل تصحیح به‌کار نمی‌بستند. چنانکه دیوان معزی و تاریخ طبرستان‌که عباس اقبال تصحیح کرد، دیوان مسعود سعدکه رشیدیاسمی درنقد ومقابلهٔ آن اهتمام‌کرد، و دیوانها و متون‌متعددی که سعید نفیسی تصحیح نمود هیچ‌یك چیزی از آن مایه سعی و دقت که در نزد محمد قزوینی معمول بود ارائه نمی‌کرد. فقط احمد بهمنیار در تصحیح تاریخ بیهق، علی‌اکبر فیاض در تصحیح تاریخ بیهقی، و مجتبی مینوی‌درتصحیح کلیله و-

دمنه وترجمهٔ سیرت جلال‌الدین دقت وحوصلهٔ محققانه نشان داده‌اند. سایرمحققان نیز، قطع نظر از مسامحه‌یی که احیاناً درشیوهٔ تصحیح متون به‌کار برده‌اند غالباً در آنچه مربوط به‌تاریخ ادبی و تحقیق دراحوال شاعران و نویسندگان است توفیق قابل ملاحظه‌یی داشته‌اند. درست است که درین زمینه نیز تحقیقات اکثر آنها که مبتنی برنقل مندرجات مآخذ، و طبقه‌بندی اطلاعات پراکنده درباب نام و لقب و تاریخ تولد و وفات و تعداد نسخه‌های موجود آثار نویسندگان مورد نظرست با آنچه امروز نقد ادبی نام دارد خیلی فاصله دارد لیکن غالب‌این بررسی‌ها موادی است برای کسی که بخواهددرباب‌آن نویسندگان به‌بحث انتقادی به‌مفهوم امروزی دست بزند. در نقد تعدادی از این نویسندگان، شیوهٔ نقد قدما با برخی مبانی و موازین نقد فرنگی جمع و تلفیق شده است: این شیوهٔ نقادی مبتنی برلزوم حفظ سنن قدما و ضرورت اخذ بعضی از مبادی ادب و نقد فرنگی بود. کسانی مانند رشید یاسمی، دکتر قاسم غنی، عباس اقبال، سعید نفیسی، ودکتر رضازاده شفق که به‌این شیوه‌ها تمایل داشتند غالباً درعین آشنایی با ادب و فرهنگ فرنگی از ادب قدیم ایران نیز بهرهٔ وافی داشتند. رشیدیاسمی (م۱۳۳۰ شمسی) شاعر و ادیب و مورخ بود و با شعر و ادب اروپایی آشنایی تمام داشت. خود وی غیر از شاعری به‌نقد ادبی نیز توجه خاصی نشان می‌داد. از آثار او رساله‌یی است در شرح حال ابن یمین و رساله‌یی دیگر درشرح احوال سلمان ساوجی. گذشته از اینها، مقالات و تحقیقات ادبی جالب نیز درمجلات معروف به‌قلم او انتشار یافت که حاکی از آشنایی او با ادب قدیم ایران وادب‌اروپا هردو بود. در رسالهٔ شرح احوال سلمان ساوجی رشید درجستجوی نقدی عینی بود. چنانکه وقتی براشعار آن‌شاعرخرده‌یی چند می‌گیرد فوری می‌نویسد: «این معایب به‌قدری در اشعار سلمان کم و نادرست که حق این بود از ذکر آنها صرف‌نظر میشد ولی برای ما که می‌خواهیم شاعر را چنانکه هست نه‌آنطور که می‌خواهیم باشد نمایش دهیم اغماض ازین لغزشها سزاوار نبود». این علاقه و اشتیاق به‌نقد عینی ازکتاب دیگر رشید به‌نام آیین نگارش تاریخ نیز هویداست و نکات و ملاحظاتی درآن‌کتاب هست که از جهت نقد تاریخی جالب و مهم است. ادبیات معاصر وی نیز از فواید انتقادی مشحونست اما آن نقد عینی که رشید در اوایل حال درجستجوی آن بوده است درین کتاب

مشهود نیست. دکتر قاسم غنی (م ۱۳۳۱ ش) هم‌با آنکه طبیب بود به‌شعر و ادب و عرفان رغبت وافر داشت وتاحدی تحت تأثیر ارشاد و تربیت محمد قزوینی بود. وی به‌حافظ و خیام توجه خاص داشت و نیز به‌آناتول‌فرانس نویسندهٔ فرانسوی علاقه می‌ورزید. در تاریخ عصر حافظ کتابی تألیف کـرد و با محمدقـزوینی در تصحیح دیوان حافظ مساعدت نمود. به‌سبب علاقه به‌حافظ و به‌جهت تبیین افکار و عقاید عـرفانی او به‌تألیف کتابی در تاریخ تصوف نیز اهتمام نمـود. نکات و ملاحظات انتقادی در این کتابهای او بسیارست و علی‌الخصوص درآخرین اثری که از او باقی ماند و بحثی در تصوف نام یافت فواید انتقادی جالبی درباب شعر و شاعران هست. دکترغنی درطبع وتصحیح رباعیات حکیم‌عمرخیام نیزبامحمدعلی فروغی و در تصحیح تاریخ بیهقی با دکترعلی‌اکبر فیاض همکاری کرد. نیزپاره‌یی از آثار آناتول‌فرانس را به‌فارسی ترجمه‌کرد و در نقد احوال و آثار او هم مقالهٔ جالبی‌نوشت. همچنین خطابهٔ معروف بوفون‌نویسندهٔ فرانسوی را نیزکه درتعریف سبك و اسلوب نویسندگی است به‌فارسی در آورد. عباس اقبال (م ۱۳۳۴شمسی) مورخ و محقق بود ومخصوصاً به‌تاریخ سلاجقه ومغول، وهمچنین به‌تاریخ‌قاجاریه علاقهٔ خاصی داشت. در شیوهٔ فارسی سلیقه‌یی شبیه به‌طرز فکر محمد قـزوینی و سیدحسن تقی‌زاده داشت و از افراط و تفریط احتراز می‌کرد. از شاعـران گذشته مخصوصاً به‌سعدی علاقهٔ خاص داشت و سهولت بیان و لطافت ذوق او را تحسین می‌کرد. نشرحدایق‌السحررشیدوطواط، طبقات‌الشعراء ابن‌معتز، وتتمة‌الیتیمهٔ‌ثعالبی عنایت او را به‌مسایل مربوط‌به‌نقدادبی نشان می‌دهد. سعیدنفیسی (م ۱۳۴۵شمسی) غیر از تصحیح و مقابلهٔ تعداد زیادی از متون تاریخ و ادب قدیم مقالات و رسالات بسیاری نیز در شرح احوال و آثار شعرای گذشته نوشت کـه ذکر نام آنها خود فرصتی جداگانه می‌خواهد. ملاحظات انتقادی اونه فقط دربارهٔ شعرای ایران‌بلکه نیزشامل بحث درباب بعضی نویسندگان اروپایی بود، وکثرت وتنوع آنهاوسعت حوزهٔ کنجکاوی نویسنده را در مسایل ادبـی نشان می‌دهـد. دکتر رضا زادهٔ شفق (۱۳۵۰ شمسی) که ذوق فلسفی و عرفانی نیز داشت مخصوصاً به‌بررسی در تاریخ ادبیات‌علاقه نشان‌داد وتاریخ‌ادبیات ایران‌وی، درعین‌حال ازقریحهٔ نقادی نویسنده حکایت دارد.

به‌طور کلی چندتن از ادیبان این دوره کوشیدند تا نقد ادبی را حتی‌المقدور به‌شیوه و اسلوب نقد اروپایی نزدیك کنند و اسلوب این نقادان گه‌گاه ازشیوهٔ کار نقادان اروپایی مایه می‌گرفت. از آنجمله محمد ضیاء هشترودی در منتخبات آثار معاصرین ملاحظات انتقادی جالب و سودمندی درباب بعضی شاعران و نویسندگان معاصر اظهار کرد. این ملاحظات کوتاه که هم از جهت اصول و مبانی و هم از لحاظ طرز بیان به‌شیوهٔ نقادان فرانسوی بود بربعضی شاعران عصرگران آمد اما بی‌هیچ‌شك در ارزیابی آثار کسانی مثل پروین اعتصامی، ونیمایوشیج ملاحظات وی درخور توجه بود. لطفعلی صورتگر(م۱۳۴۸ش) هم که شاعری‌مشهور بود غیر از مقالاتی که در مباحث کلی مربوط به‌نقد ادبی در مجله «مهر» نشر کرد کتابی نیز درباب عقاید و آراء نقادان یونانی و اروپایی نوشت به‌نام سخن سنجی که در واقع اولین کتاب مستقل فارسی درین‌باب به‌شمار می‌آید.

مقارن شهریور ماه سال هزاروسیصد وبیست شمسی که جریان جنگ دوم بین‌المللی وحضور متفقین درایران، جوّ روحی تازه‌یی به‌وجودآورد پاره‌یی حوادث را سبب گشت که با جزر ومد آنها ادبیات ایران شیوه‌های تازه‌یی را آزمود و اینهمه، ادب سی‌سالهٔ اخیر ایران را تحرك وتنوعی بیسابقه‌بخشید.صادق هدایت (م۱۳۳۰ ش) و نیمایوشیج(م۱۳۳۸ش) درسراسردوران اخیرهمچون رهبران‌واقعی‌نهضت نوجویی ادبی ایران تلقی شده‌اند. هدایت که نویسندهٔ داستانهای کوتاه بود و سالها قبل در مجموعهٔ وغ وغ ساهاب به‌کمك مسعود فرزاد اسالیب قدما را مسخره کرده بود، درین دوره طی مقالاتی چون ترانه‌های خیام و پیام کافکا نمونه‌های تازه‌یی از نقد ارائه داد. نیمایوشیج که راه‌گشای واقعی نهضت «شعرنو» درایران به‌شمارست در «ارزش احساسات» و «حرفهای همسایه» مبانی نظری این مکتب تازه را بنیاد نهاد. در بین سایر نویسندگان و شاعران این دوره دکتر پرویز ناتل خانلری با نشر مجلهٔ سخن تأثیر جالبی در اذهان یك دونسل از نویسندگان جوانتر باقی گذاشت و دکتر محمد معین (م ۱۳۵۰ شمسی) مخصوصاً در آنچه به‌تحقیقات ادبی ولغوی ارتباط دارد سرمشق آموزنده‌یی به‌نسل‌های جوانتر داد. دکتر غلامعلی رعدی آذرخشی ضمن خطابهٔ ورود به‌فرهنگستان پاسخی قاطع به‌نکوهشگران ادبیات

سنتی ایران داد و مجتبی مینوی در آنچه به‌مشاجرات ادبی مربوط است بامقالات و انتقادات خود لزوم رعایت منطق و عدالت را خاطرنشان نمود. بعضی شاعران مثل فریدون توللی، نادر نادرپور، اخوان ثالث و احمد شاملو در مقالات جداگانه یا در مقدمه‌هایی که بر آثار خویش نوشتند ملاحظاتی دربارهٔ شعر امروز و حدود نوگرایی اظهار کردند. در زمینهٔ نقد وتحقیق ادبی تمایلات گونه‌گون همچنان‌مجال جلوه یافت از جمله مجتبی مینوی در مقالات خویش ـ که چند مجموعه از آنها تحت عنوان «پانزده گفتار»، «فرهنگ و زبان» و«نقدحال» نشر شده است ـ غالباً نوعی طرز تلقی سنت‌گرای ادیبانه ارائه کرد، علی دشتی در آنچه راجع به خیام، سعدی، مولوی، حافظ وخاقانی نوشت نوعی‌نقد تأثرنگاری را عرضه نمود.[٦٠] آثار تعدادی از محققان، نقادان، و مقاله‌نویسان دیگر در طی سالهای اخیر مخصوصاً شور و نشاط تازه‌یی را در نقد ادبی ارائه می‌کند و شك نیست‌که ارزیابی درست این شور و نشاط تازه نیاز به‌فاصلهٔ زمانی بیشتر ومجالی افزونتر دارد.[٦١]

۱۷
در گذرگاه فکر و فلسفه

انواع گونه‌گون نقد ادبی که درضمن بررسی ادبیات انتقادی عصر ما از آنها سخن در میان می‌آید نه‌فقط نشانهٔ وجود ویژگی‌های مشترك در آثار دسته‌هایی ازمنتقدان به‌شمارتواندآمد بلکه مخصوصاً طرز تلقی نقادان مختلف را از مفهوم ادبیات و از نقش ووظیفهٔ (Function) آن نشان می‌دهد. به‌علاوه‌اختلاف‌این انواع نقادی‌غالباً ناشی است از گرایشهای مختلف فلسفی در نزد منتقدان و از اینکه زمینهٔ فکر آنها برفلسفه‌های جزمی مبتنی باشد یا برفلسفه‌های نسبی وانتقادی. درواقع این‌گرایش‌های فلسفی در نحوهٔ توجیه و تفسیری که منتقدان از آثار ادبی عرضه می‌کنندتأثیر دارد و در فهم اقوال و احکام منتقدان همواره باید به‌این نکته توجه تام‌داشت.[۱] می‌توان گفت هیچ منتقدی تا وقتی پدیدهٔ ادبی مورد نظررا درچهارچوبهٔ«واقعیات» نگذارد نمی‌تواند آن را به‌درستی ارزیابی کند و این «واقعیات» نیز برای‌هرکس چیزی جز مجموع آنچه جهان‌بینی یا بینش فلسفی او خوانده می‌شود نیست. بدینگونه فلسفهٔ هرمنتقد ـ خواه فلسفه‌یی تبیین یافته باشد یا فلسفه‌یی اعلام نشده ـ در آنچه حاصل نقد اوست تأثیر انکارناپذیر دارد والبته با توجه به‌همین طرزتفکر و جهان‌بینی خاص است که یك منتقدممکن است اثرادبی رافقط ازنظرگاه سنت‌ها و اصول ادبی بنگرد یا آنکه برای نفوذ در دنیای «صاحب اثر» راه مباحث مربوط به‌جامعه شناسی، روانشناسی، یا تاریخ را در پیش‌گیرد. درحقیقت از همین‌جاست که انواع گونه‌گون نقادی ـ روانشناختی، اخلاقی، جامعه‌شناختی، و جز آنها ـ در نقد ادبی پیدا می‌شود. حتی آنچه نقد زیباشناختی نام دارد و آنگونه‌که والتر پاتر در مقدمهٔ کتاب رنسانس خویش خاطرنشان می‌کند در آنگونه نقادی اولین قدم منتقد آنست‌که تأثر و احساس خود را در برخورد با آنچه موضوع نقداوست

بازشناسد و به‌صراحت و بدون استعانت از امور دیگر بیان کند خودناشی ازنوعی جهان‌بینی فلسفی است و در واقع مبتنی است براستقلال حس زیباشناختی و عدم تعلق آن به‌امور دیگر. نقد تأثرنگاری‌هم آنگونه‌که آناتول‌فرانس آنرا مبنای کار خویش می‌شناخت وآنرافقط عبارت از بیان احساسات و تأثرات منتقد در برخوردباشاهکارهای ادبی می‌دانست‌درحقیقت‌مبتنی بودبرجهان‌بینی خود او ـ شك ونسبیت‌گرایی. برای آناتول‌فرانس حتی دین وترقیات علمی نیز جزخواب وخیال تلقی نمی‌شد وبا آنکه باشور وحرارت ازافکار اجتماعی سخن می‌گفت عقل اودر واقع به‌هیچ نقطهٔ اتکایی‌که شك و نسبیت‌گرایی آن را متزلزل نسازد دست نمی‌ـ یافت. چنین جهان‌بینی درنزد هرکس دیگر جز آناتول‌فرانس نیز اگر می‌خواست زمینهٔ فکر نقادی واقع شود جز شیوهٔ نقد تأثرنگاری (Impressionnisme) چه چیزی می‌توانست به‌وجود آورد؟ چنانکه آنچه نیز نقد «عنیی» (objective) خوانده می‌شود و فی‌المثل در نزد کسانی چون تن و برونتیر مطلوب اصلی منتقد محسوبست خود ناشی از اعتقاد منتقد به‌امکان نیل به‌یقین علمی و تحققی،ازطریق تجربه واستقراء است و اذهانی که در امکان حصول قطع و یقین جزمی تردید ندارند طبیعی است‌که در بررسی و شناخت‌آثار ادبی نیز دنبال «نقدعینی» باشند. همچنین‌آنچه نزدکسانی چون ریچاردز و الیوت و امپسون مبنای تصور «نقدنو» یا «نقدمبنی برتفسیر»[۲] قراردارد واساس آن عبارت ازمطالعهٔ دقیق (Close Reading) متن ادبی و سعی در استنباط مفهوم واقعی آن از روی اقتضای دلالات مربوط به معنی (Semantics) هست و البته قبول آن در معنی آنست‌که منتقد شناخت واقعی یك پدیدهٔ ادبی را به‌کلی از شناخت منبع یا محیط اجتماعی یا عقاید و افکار نویسنده جدا و ممتاز تلقی می‌کند، درواقع مبتنی براین طرز تفکرفلسفی است‌که آثار ادبی به‌طور جداگانه و قطع‌نظر از عوامل مربوط به‌پیدایش آنها هویت و موجودیت مستقل دارند، و درحقیقت اثرادبی امری واحد ومستقل‌وآلی(Organic) است نه‌امری که از دوجزء مستقل و متمایز لفظ و معنی درست شده باشد و البته شك نیست که این طرز تلقی از اثر ادبی، می‌بایست برمفهوم استقلال احساس هنری ـ نظیر آنچه درکلام والترپاترگذشت ـ مبتنی باشدواین نیز نوعی جهان‌بینی است‌که درتاریخ ادب وفلسفه سابقه‌یی طولانی دارد ـ هم درغرب و هم در شرق.

بدینگونه، نه‌فقط تمام مکتب‌های عمدهٔ ادبی بلکه تمام شیوه‌های مهم مستقل نقادی نیز بیش‌وکم از منبع جهان‌بینی فلسفی و فلسفه‌های جاری سیراب شده‌اند و منتقدان غالباً دانسته یا ندانسته جهان‌بینی‌هایی‌راکه خود بدان وابسته بوده‌اند درشیوهٔنقادی یا در حاصل نقد خویش منعکس کرده‌اند.[۳] در واقع، وقتی تاریخ واقعی‌نقد ادبی با نام ارسطو آغاز می‌شود نباید تعجب کرد که جهان‌بینی ارسطو مبنای واقعی مکتب کلاسیك اروپائی ودرعین‌حال اساس نقدعهد رنسانس تلقی شود.جهان‌بینی ارسطو در واقع فلسفه‌یی جزمی، تعقل‌گرای، و واقع‌بین است‌که درآن هرواقعیت که قابل ادراك است تابع نظام و قانونی لایتغیر است‌که رشتهٔ علت و معلول آنرا بنحوی با آن قانون و نظام لایتغیر پیوند می‌دهد و جایی برای تصادف واتفاق‌باقی نمی‌گذارد. پس شعر و ادب‌هم که‌یك واقعیت موجودست مثل هرامر مشابه دیگر، ناچار تابع نظام و قاعدهٔ علت و معلولی است و برای شناخت واقعی آن ـ که نقد ادبی در واقع همانست ـ می‌بایست ذهن منتقد انواع شعر و ادب را بررسی کند، اوصاف مشترك آن انواع را بشناسد، و ویژگی‌های آنها را تشخیص نماید. نه فقط فن شعر ارسطو خود به‌این معنی یك نمونهٔ نقد عملی در ادب کلاسیك یونانی بود بلکه برای ادب کلاسیك اروپایی هم‌که احیاء ادب یونان و رم و یا بازگشت‌به‌آن بود، در واقع شناخت و ارزیابی آن ادبیات نمی‌توانست محك و میزانی بهتر از فن شعر بیابد و نیافت. در واقع محقق هرقدر بیشتر در این رسالهٔ ارسطو به‌نظر تدقیق می‌نگرد بیشتر متوجه می‌شود که هدف وی از تألیف این رساله جواب به اعتراضات افلاطون است و به قول بعضی مورخان باید از افلاطون سپاس داشت که با اعتراضات خویش برشعر، چنین دفاع درخشانی را از شعر، به‌ارسطو الهام کرد.

درحقیقت اختلاف ارسطو بااستاد خویش به‌هیچوجه درباب جوهر وماهیت شعروهنرنیست‌چرا که هردواین‌جوهروماهیت را عبارت از تقلید می‌دانند وازهمین روست‌که مکتب‌کلاسیك اروپایی به‌همان اندازه‌که ارسطویی است افلاطونی نیز هست. درهرحال اختلاف دانای یونان‌باحکیم الهی‌که هردوشعر وهنر را عبارت‌از تقلید و محاکاة می‌دانند نه‌فقط درباب هدف و غایت این تقلیدست بلکه نیز درباب ارزش این تقلید نیز بین شاگرد و استاد اختلاف است و در هردو مورد نزاع ناشی

ازیك مسألهٔ فلسفی است ـ وجود کلیات، مُثُل افلاطونی. برای افلاطون که وجود حقیقی را مخصوص «کلیات» می‌داند و وجود «جزئیات» را جزنمایشی نمی‌بیند تقلید این جزئیات نوعی کارلغو و باطل به‌نظر می‌آید و طبعاً آن را فقط درصورتی قابل قبول می‌تواند یافت که با اخلاق و سیاست موافق باشد و به‌تهذیب و اصلاح احوال انسان کمك کند. اما ارسطو که کلیات وآنچه را استاد وی افلاطون به‌نام «مثل» می‌خواند فقط عبارت از امور انتزاعی و در واقع فقط نوعی وجود پنداری می‌یابد و وجود واقعی را فقط به‌جزئیات و اعیان کاینات نسبت می‌دهد البته تقلید جزئیات عالم به‌هیچوجه‌کاری لغو نیست وآنرا درصورتیکه بتواند توهم «حقیقت‌ـ نمایی» را درانسان ایجاد کند وسیله‌یی برای تزکیهٔ عواطف و شهوات انسان نیز می‌یابد ـ بدون‌آنکه بالضروره‌آن را ملتزم به‌متابعت ازهدف‌های مربوط به‌اخلاق و سیاست کند. این اندیشهٔ «حقیقت نمایی» است که مسألهٔ وحدت عمل را در تئاتر ارسطویی مطرح می‌کند و حتی مفهوم «تعرف» و «تحول» را از لوازم «حادثه»یی که مضمون شعرست قرار می‌دهد. باری، نزاع اصلی ارسطو و افلاطون درباب کلیات‌است که درآن مسأله، طرز تلقی افلاطون وی رابه‌آرمان‌گرایی (Idealism) می‌کشاند وطرز تفکر ارسطو وی‌را به‌واقع گرایی (Realism) سوق می‌دهد. البته واقع گرایی ارسطو نه‌فقط سبب شده است که وی درشعر و انواع آن به‌چشم اموری‌که موضوع تحقیق تجربی و استقرایی است بنگرد بلکه درعین‌حال موجب گشته است که ضرورت فکرحقیقت نمایی او را وا دارد تا درشعر به‌جنبهٔ «کلیت» و «وحدت» بیشتر اهمیت دهد و این هردو درواقع نعوت و اوصاف شعر درمکتب کلاسیك اروپایی است. اما حکیم آرمانگرای یونان، افلاطون، چون همانند کسانی که امروز مدینهٔ فاضله‌یی مادی برای‌خود درست کرده‌اند قصدش‌بنای‌یك جامعه تازه بوده است لازم‌دیده‌است‌که مثل این واقعگرایان امروزینه، شعر و ادب ابداعی‌رایا به‌کلی‌کنار بگذاردویاآن رادرخدمت هدفهای مربوط‌به‌اخلاق وسیاست در آورد. اگر درسراسر قرون وسطی‌ادبیات‌کلیسا پسندانهٔ اروپا ازین حیث رنگ افلاطونی دارد ادبیات بعد از رنسانس هم که بیشتر ارسطویی است گه‌گاه مانعی نمی‌بیند‌که مثل‌آنچه امثال میلتون و دیدرو می‌خواسته‌اند ازجهت التزام به‌تمایلات مربوط به‌آیین پیوریتن یا از لحاظ گرایش به‌عقاید مربوط به‌مبادی روشنگری

رایحهٔ افلاطونی داشته باشد. بدینگونه، مکتب ادبی کلاسیك اروپایی درعین آنکه غالباً از تعلیم ارسطو ناشی است گه‌گاه‌چیزی نیزازتأثیر افلاطونی‌را ارائه می کند. حتی دردوران واقع‌گرایی عصر ما نیز نه‌فقط لوتالستوی درآثار ابداعی وانتقادی خویش تاحدی پیام افلاطون را تکرار می کند بلکه توماس‌مان‌هم، آنجا که مکرر دربعضی داستانهایش هنر را همچون وسیله‌یی برای‌اغفال یا تضعیف مبانی‌اخلاقی، به‌میان می‌آورد این تأثیر افلاطونی را نشان می‌دهد.

بعد از افلاطون و ارسطو شاید هیچ فیلسوف دیگر به‌قدرایمانویل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۵) در جـریان افکار تأثیر قاطع بـاقی نگذاشت. بیکن، دکارت، لاك، و هیوم هرچند درپیدایش اصول فکر روشنگری تأثیر قـابل ملاحظه داشتند ازتعلیم آنها درمبانی مکتب ادبی کلاسیك تزلزلی پیدا نشد. اما کانت که «عقل مطلق» را موضوع نقادی ساخت از بحث و تحقیق در حس و در مقولات ذهنی به‌این نتیجه رسید که عقل را نمی‌توان تا آن اندازه که اصحاب تعقل‌گرایی- ازارسطو گرفته تا دکارت‌ولایب‌نیتس-می‌پندارند یگانه وسیلهٔ نیل به‌معرفت واقعی شمردوآنچه را از تعقل حاصل می‌آید عین حقیقت پنداشت چرا که عقل از کائنات تنها «عوارض» را می‌تواند ادراك کندکه به‌حس وتجربه درمی‌آیند «ذوات» را که این عوارض فقط ظهورات آنها به‌شمارند عقل نمی‌تواند ادراك کند و تازه ادراك عوارض هم در حد اقتضای حس و عقل ماست و آنها که می‌پندارند ذوات را نیز از راه عقل می‌توان ادراك کرد حال کودکان ساده‌لوح را دارند که افق را پایان سطح زمین توهم می کنند و وقتی هـر قدر به‌آن نزدیك‌تر شوند خود را از پایان سطح زمین دورتر بیابند ملتفت می‌شوند که وصول به‌پایان سطح زمین برایشان ممکن نیست و بدینگونه «عقل مطلق» ورای عـوارض و ظـواهر به‌هیچ معرفت قطعی نمی‌رسد. نه‌نفس و تجردآن را می‌توان از راه عقل اثبات کرد، نه‌در شناخت جهان جز به تناقض می‌توان منتهی شد و نه‌می‌توان وجود خدا را به‌وسیلهٔ «عقل» نشان داد. حتی از نقادی عقل مطلق، چنین نتیجه می‌شود که نفس و جهان و حتی ذات باری صورتهایی هستند که عقل خودش آنها را می‌سازد و در ورای این صورتها آنچه ذوات آنها تواند بود ادراکش از حیطهٔ قدرت عقل انسانی خـارج است

و اگر سوای انسان‌موجود دیگری‌قابل تصور باشد که ذوات را ادراک تواند کرد امر دیگریست اما انسان بالفعل ازطریق عقل چیزی‌جزعوارض را نمی‌تواند ادراك کند. باری کانت در ارزیابی «عقل مطلق» عجز و محدودیت آن را نشان داد و با نقادیهای وی عقل در واقع بلندپروازیهایی را که درجستجوی دنیای ماوراء حس داشت بیهوده یافت ودانست که در ورای پردهٔ حس و آنسوی «عوارض» قلمروی که هست ـ والبته عقل وجود آن را نه به‌نحو اطمینان‌پذیری می‌تواند اثبات کند و نه‌انکار ـ به‌هرحال از دسترس نفوذ وی بیرونست و عوالم مربوط به‌اخلاق ودیانت هم اگرچه از طریق «عقل عملی» مبنایی دارند از لحاظ «عقل‌نظری» در قلمرو «ناشناخت» جای دارند و بدینگونه عقل نظری که اصحاب فلسفهٔ جزمی و رهبران مکتب ادبی کلاسیك از آن دم می‌زنند‌درعروج به‌افقهای مافوق حس طایرشکسته‌پری بیش نیست و نمی‌توان به‌آن زیاده پای‌بند بود. تأثیر تعلیم کانت در فلسفه چندان بود که به‌نوعی انقلاب فکری می‌مانست و از آن پس دیگر هیچ فیلسوف تازه‌یی نیامد جز آنکه خود را ناچار یافت در مقابل فلسفهٔ انتقادی کانت وضع موافق‌یامخالف نشان دهد.چنانکه ازفیخته (۱۸۱۴-۱۷۶۲) و هگل (۱۸۳۱-۱۷۷۰) و شلینگ (۱۸۵۴-۱۷۷۵) و شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸) آلمانی تا ویکتور کوزن (۱۸۶۷-۱۷۹۲) و شارل رنوویه (۱۹۰۳-۱۸۱۵) و آرتورهانکن (۱۹۰۵-۱۸۵۶) فرانسوی هریك به‌وجهی‌ازتعلیم‌کانت‌تأثرپذیرفته‌اندو ویلیام جیمس(۱۹۱۰-۱۸۴۲) مبدع‌فلسفهٔ اصالت عمل نیز، از طریق شارل‌رنوویه به‌این فلسفه مدیون شده است. به‌علاوه، اقدام کانت در بی‌اعتبار کردن عقل نظری نمی‌توانست درمتزلزل کردن مبانی مکتب کلاسیك بی‌تأثیر بماند چراکه این مکتب اساس خود را برتفوق‌عقل نهاده بود. البته‌تخریب قدرت عقل نظری، طبعاً جاده را برای مکتب ادبی‌رمانتیك که شور واحساس را بر مسند خالی ماندهٔ عقل می‌نشاند صاف می‌کرد. خاصه که کانت لااقل ازطریق «عقل عملی» وتنها به‌اتکاء امری که خود بنابه‌یك تعبیرمعروف شوپنهاور به‌تکیه‌گاه ضعیفی شباهت داشت که می‌خواست از سقوط دیواری عظیم جلوگیری کند ـ کوشید تا بت‌های مطبوع ومورد علاقهٔ رمانتیك‌ها ـ یعنی احساس قلبی، ادراك زیبایی، ایمان، و عوالم اخلاقی ـ را تضمین و تأیید کند. در رساله‌یی به‌نام ملاحظات درباب احساس زیبا و والا که تأثیر شافتسبوری فیلسوف انگلیسی و

همچنین نفوذ ژان‌ژاك‌روسو نویسندهٔ فرانسوی در آن مشهودست واز بدیعترین آثار کانت به‌شمار می‌رود، سعی کرد معنی‌تازه‌یی به‌احساس‌زیبایی‌بدهد. درین‌رساله مسألهٔ زیباشناخت و اخلاق با هم پیوند می‌یابد وتجزیه و تحلیلی که نویسنده از احساس زیبایی عرضه می‌کند همچون مقدمه‌یی است برای طرح مسایل اخلاقی وانسانی. کانت دراین ملاحظات مربوط به‌احساس زیبا و والا نشان می‌دهد که تقوی‌وفضیلت به‌هیچوجه تبعیت صرف از پاره‌یی اصول ومقررات نیست بلکه مبنای آن‌عبارتست از وجدان وشعور به‌احساس زیبایی که ما را به‌نوعی عشق نسبت به‌تمام عالم‌هدایت می‌کند و با تلقین احساس ارزش و شایستگی نسبت به‌طبیعت انسان، طبعاً نوعی حالت تکریم و احترام نسبت به‌افراد انسان در ما به وجود می‌آورد. این عشق و احترام، چنانکه کانت خاطرنشان می‌کند، هیچ ارتباطی با همدردی و ترحم ندارد و درواقع آنچه تقوی و فضیلت اخلاقی محسوبست همدردی وترحم نسبت‌به‌خلق نیست عشق واحترام نسبت به‌آنهاست. البته احساس زیبایی برحسب اقوام‌وادوار، در نزد انسانها تفاوت دارد. طبیعت زن با طبیعت مرد، طبیعت انگلیسی با طبیعت فرانسوی، وطبیعت مردمان‌یونان‌باستان‌باطبیعت‌مردم‌قرون وسطی درین موردهریك اقتضای خویش را دارد. رسالهٔ کانت هرچند درواقع جنبهٔ فلسفی دارد از آن‌جهت که مفهوم زیبایی را تابع احوال نفسانی انسان می‌کند شروع نوعی قطع ارتباط عصر وی را باادب دنیای کلاسیك نشان می‌دهد چراکه بنای ادب کلاسیك‌اروپایی غالباً مبتنی براین تصور بودکه مفهوم زیبایی امریست عام‌که بین همهٔ مردم‌مشترك است و آنچه نویسندگان کلاسیك از آن تعبیر به«طبیعت» و «عقل» می‌کردند در حقیقت برهمین‌اعتقادآنهابه«عمومی»بودن و«مشترك» بودن مفهوم زیبایی مبتنی‌بود در صورتیکه ویژگی مکتب رمانتیك عبارت بود از اعتقاد به‌نسبیت که همه‌جا در آلمان و فرانسه نویسندگان رمانتیك آن را همچون یگانه ملاك ثابت و مطلق می‌پذیرفتند.[۴] بدینگونه تعلیم کانت متضمن اعلام نوعی قطع ارتباط تفکر عصر بود با مبادی مکتب ادبی کلاسیك ــ و تقریباً اعلام شروع دورهٔ رمانتیك. خود او نسبت به‌ژان‌ژاك‌روسو که پدر واقعی رمانتیسم بود شوق و علاقهٔ احترام‌آمیزی نشان داد. می‌گویند وقتی کتاب امیل اثر ژان‌ژاك‌روسو را به‌دست‌گرفت گردش عادی روزانهٔ خود را ترك کرد تا مطالعهٔ آن‌کتاب را تمام کند. این برخوردباکسی که مثل‌خود

او می‌خواست با تکیه برعوالم مربوط به‌احساس، عقل نظری را طردکند برای او ارزش آن را داشت که نظم وترتیب‌افسانه‌یی‌برنامهٔ زندگی‌عادی روزانه‌اش رافدای آن کند. روسو در نظر وی همچون نیوتونی بودکه ایندفعه قانون حاکم بردنیای باطن را کشف کرده باشد.[۵] اما خـود او نیز در کتاب نقد عقل عملی، از طـریق تحلیلی و نه‌مثل ژان‌ژاک‌روسوازطریق‌ترکیبی، همین جاده‌یی‌را که از اعماق‌باطن انسان تا قلمرو نفوذناپذیر ایمان می‌رفت به‌شیوهٔ خود طرح کرده بود و ازهمین‌رو ارتباط اوبا دنیایی‌که ژان‌ژاک‌روسو معمار آن محسوب می‌شد امری مسلم بود و نباید تعجب کرد که درسرزمین افسانه‌یی و معجزه‌آسای رمانتیک جایی هم برای بر پا کردن بنایی‌به‌افتخار او وجود داشته باشد.[۶] مخصوصاً که ملاحظات اودرباب احساس زیبایی و آنـچه زیباشناخت نام دارد تأثیر قـابل ملاحظه‌یی در پیدایش نظریه‌های نقادی عصر طوفان وطغیان وعصر رمانتیک‌آلمان داشت. درواقـع باآنکه وی مثل کلاسیک‌هادرآنچه مربوط به‌احساس‌امر زیبا و والا (Das Gefühl des Schönen und Erhabenen=) می‌شدتسلیم شدن‌به‌جاذبهٔ ارشاد قدمارا توصیه می‌کرد و در کتاب نقدقوهٔحکم نیز تقریبـاً مثل کلاسیک‌ها زیبایی را عبارت از هماهنگی در ترکیب ودررعایت تناسب‌اجزاء می‌شمرد لیکن درشور وشوقی‌که نسبت به‌انقلاب کبیر فرانسه و نسبت به‌آزادی و طبیعت نشان می‌داد، خودش یك نوع رمانتیك بود. به‌علاوه اثبات عجز و محدودیت عقل مطلق، توجه به‌برتری قوهٔ ایمان وقلب و احساس‌که نقطهٔ واقعی شروع درس مکتب رمانتیك بود به‌حقیقت ازتعلیم فلسفی او آغاز شد و دربین‌کسانی که این تعلیم را در مسایل مربوط به‌نقد و زیباشناخت در جهت سیرمکتب رمانتیك تفسیر و توجیه‌کردند فریدریش شیلر (۱۸۰۵-۱۷۵۹) شاعر معروف آلمان را باید یادکرد که درنقد زیباشناخت هـم مثل‌تاریخنگاری تا حدی پیرو بلاواسطهٔ کانت محسوب می‌شد.[۷]

فـریدریش شیلر درطـی سالهایی کـه اشتغال به‌تدریس تـاریخ و تـألیف تاریخ جنگهای سی‌ساله داشت به‌تحقیق در جنبهٔ زیبا شناخت تراژدی نیزعلاقه یافت و در تابستان ۱۷۹۰ درین باره‌خطابه‌یی هم در «ینا» ایراد کرد. سال بعد، کتاب کانت را دربارهٔ نقدقوهٔحکم‌که تازه انتشار یافته بود بادقت مطالعه‌کرد وآنرا اثری فوق‌العاده

جالب یافت. تأثیر این مطالعات در تعدادی از مقالات و همچنین در نامه‌هایی که به‌دوستش کورنر نوشت پیداست. به‌پیروی از کانت که زیبایی را از غایت سود-جویانه عاری و منزه می‌دید شیلر اساس هنر را عبارت از همان انگیزه‌یی می‌یافت که انسان را به‌بازی می‌خواند و آن را امری‌می‌دانست که هدف‌آن چیزی‌جز خود زیبایی نمی‌توانست بود. معهذا این نه‌بدان معنی بود که هنر اشتغالی لغو و بیهوده باشد بلکه این دعوی مبنی بر آن بود که هنرزیبایی حیات را تجلی می‌دهد که هدف آن‌خود چیزی جززیبایی نیست. بررسی‌های شیلر درباب زیبایی وهنرغالباً توضیح و تنقیح ملاحظات کانت دراین مباحث بود. از جمله درطی چند مکتوب که وی درباب پرورش ذوق و احساس نشر کرد کوشید تا تفسیر تازه‌یی از تعلیم فلسفی کانت دربارهٔ منشأحس زیبایی و نحوهٔ پرورش آن ارائه کند. به‌موجب این تفسیر هدف غایی که انسان می‌بایست طالب آن باشد عبارتست ازنیل به«تمامیت» وجود: امری که با زیبایی توافق و تطابق کامل دارد و در واقع چون چیزی جز هماهنگی کامل بین تمام قوای حیاتی نیست تحقق آن نیزچیزی نمی‌خواهد الانیل به‌آزادی-آزادی کامل. بدینگونه است که نزد شیلر مسألهٔ پرورش حس زیبایی با مسألهٔ آزادی انسانی ملازمه دارد. شیلر حتی خاطرنشان می‌کند که فقط مردمی می‌توانند به‌این مرحلهٔ تجلی تمامیت وجود خویش دست یابند که توانسته باشند حالت جبر و ضرورت را در وجود خویش به‌حال اختیار و اراده تبدیل کنند و آن مایه‌آزادی را که مقتضیات‌واحوال زمانه ازآنها ربوده است دوباره به‌دست‌آورند. البته شیلر بازگشت به‌طبیعت را که ژان‌ژاک‌روسو منادی آن بود توصیه نمی‌کرد و آن را به‌هیچوجه راه چارهٔ واقعی نمی‌شمرد چرا که به‌اعتقاد وی آن قول، با اندیشهٔ ترقی مغایرت داشت. شیلر می‌گوید غایت و هدف کمال انسانیت را نباید درگذشته‌های تاریخ جستجو کرد چون آن حال فقط درآینده تحقق یافتنی است-و درپیش روی انسان است نه درپشت سر. اسباب و وسایل آسایش‌را هم‌که تمدن به‌انسان هدیه کرده است نباید نفی کرد باید آن همه را اخذ کرد و برای ادامهٔ پیشرفت انسانیت آنها را تکمیل هم باید کرد. چیزی که می‌تواند «تمامیت» را که تمدن از انسان گرفته است به‌او باز گرداند عبارتست از زیبایی-امر زیبا. بایدقبل از هرچیز غرایز را تعالی بخشید وانسان را به‌عوالم مربوط به‌احساس زیبایی سوق

داد. چرا که فقط درچنین حالی است که انسان می‌تواند از سلطهٔ عقل مطلق وهم از استیلای عواطف و احساساتی که مغایر آزادی و اختیارست رهایی یابد. وقتی این حس زیبایی بین کنش‌های جسمانی و روحانی انسان تعادل برقرار کند حیات وی به‌سرشاری و «تمامیت» خواهد رسید و انسان، که‌آزادی و اختیار را با کلیت و تمامیت خویش باز یافته است، به‌جای آنکه درپردهٔ ظواهر و عوارض محجوب بماند به‌قلمرو ذوات و حقایق راه خواهد یافت. اما امری که در زندگی انسان چیزی ازین «تعادل» را ارائه می‌کند عبارتست از «بازی». درحقیقت فقط در بازی است‌که انسان خودش هست و درسرشاری وجود خویش می‌تواند به‌تمامیت و کلیت خود وقوف و شعور داشته باشد و چون درین حال نه‌صرفاً مستغرق حس است نه‌بالمرّه مستغرق روح «تمامیت» و«کلیت»خودرا داردوهمین‌است‌آنچه حال احساس‌وادراک زیبایی‌می‌توان‌خواند. به‌عقیدهٔ شیلرهمین‌حال است‌که انسان را از تعلقات جسمانی خالص رها می‌کند و چون درعین حال ازاستغراق صرف در تعقل هم خالی است انسان را به‌آزادی کامل که حیات واقعی اوست می‌رساند و ازین روست‌که اگر زیبایی را آفریدگاردوم هم بخوانند رواست. در رساله‌یی هم‌که شیلر راجع به شعر ساده وشعر احساساتی می‌نویسد آخرین ملاحظات خود را درباب مسایل زیباشناخت اظهار می‌کند و درحقیقت همین رساله بود که تفاوت بین شعر کلاسیك و شعری را که رمانتیك خوانده شد تبیین کرد و در نقد ادبی مبانی تازه به‌وجود آورد. تأثیر مبانی واصول کانت درین رساله نیز کاملاً پیداست و از آن گذشته به‌فلسفهٔ تاریخ وبه‌بعضی اقوال هردر نیزدرآن نظری هست.[۸] شیلر همهٔ این مبانی را درمورد شعر به‌کار می‌بندد وبرای هریك ازمراحل سیر انسانیت مرحله‌یی هم از سیرشعر ارائه می‌کند. سادگی و صفای‌بدوی در شعر کلاسیك جلوه می‌یابد و شعر احساساتی معرف تمدن و فرهنگ تازه‌یی است که صفا و خلوص طبیعت را از انسان گرفته است. درحقیقت در تمایز بین شعر احساساتی و ساده شیلر به‌آنچه هردر درباب شعر طبیعی وشعر صنعتی می‌گوید نظردارد وگویی بین تعلیم‌کانت و اقوال هردر خواسته است نوعی تلفیق انجام دهد. شیلر خاطرنشان می‌کند که شعر ساده و شعر احساساتی هیچ یك کمال مطلوب انسانیت نیست کمال مطلوب انسانیت درجمع و تلفیق بین آنهاست. از مطالعهٔ این رساله که معرف نفوذکانت

و هردرست، محقق به‌این نکته برمی‌خورد که شیلر از آرمان‌گرایی اخلاقی به‌نوعی آرمان‌گرایی زیباشناختی رسیده است.

بعد از کانت بدون شك مهمترین تعلیم فلسفی که در آلمان و درتمام اروپا به وجود آمد عبارت بود از فلسفهٔ هگل که به‌سبب جامعیت و به‌خاطر غلبهٔ همه‌جانبه‌یی که برجوانب مختلف تفکر فلسفی اعصاربعد یافته است محققان آن را یك حماسهٔ فلسفی خوانده‌اند ـ حماسهٔ شگرف روح.[۹] نفوذوغلبهٔ این‌تعلیم تاحدی است که درعین حال هم تعلیم امثال اشتراوس، فویرباخ، وکارل مارکس به«منطق» آن مدیون است هم نظریهٔ هرتسن دربارهٔ آنارشی، و هم آراء گوبینو در مسألهٔ‌نژاد‌پرستی از«محتوای تعلیم» وی بهره‌یافته است. درواقع تعلیم هگل، چنانکه انگلس به‌درستی خاطرنشان می‌کند نوعی تناقض ودوگانگی شگفت‌انگیز رابین یك منطق متحرك و نسبی‌گرای با یك فلسفهٔ راکد و محافظه‌کار ارائه می‌دهد و جناح راست و چپ اتباع هگل به‌حقیقت به‌این جنبهٔ دوگانهٔ تعلیم او وابسته‌اند.

البته در آنچه به‌شناخت زیبایی وهنرمربوط است این تعلیم درعین‌حال‌بین اقوال کانت، شیلر، و بعضی دیگر از فلاسفهٔ رمانتیك آلمان تلفیق می‌کند و از مجموع آنها چیزتازه‌یی می‌سازد که‌آن را بعضی مورخان فلسفه نقطهٔ اوج‌مباحثات نظری قوم آلمان درباب هنر تلقی کرده‌اند. بدون شك تأثیری که آراء وی در منتقدانی چون هیپولیت تن، بلینسکی، والترپاتر، وبندتوکروچه برجای نهاده‌است اهمیت تعلیم اورا درآنچه به‌فلسفهٔ هنر مربوط است نشان می‌دهد و هرچند این‌تعلیم آنگونه که یادداشتهای هگل از مجموعهٔ سخن‌رانیهایی در باب زیباشناخت وی ارائه می‌کند در شکل حاضر خالی از نقص و تحریف و سقطات نیست پاره‌یی از عقاید او در باب مسایل مربوط به‌نقد و هنر در طی بعضی مقالات انتقادی و همچنین در ضمن سایر مباحث وی درین باب آمده است و آنچه توضیح و تبیین آنهمه را در طی یك بیان کوتاه وموجز دشوار می‌کند مخصوصاً تعقید بیان یا اشکال واغلاقی است که در طرز تعبیر خود هگل هست ودرست به‌خاطرهمین پیچیدگی ودشواری سبك‌بیان هگل است که شوپنهاور وی را به‌شدت تخطئه می‌کند و به‌فریبکاری و داعیه‌داری متهم می‌دارد.

معهذا اساس اندیشهٔ او در آنچه به‌هنر و زیبایی مربوط است شباهت‌به‌تعلیم کانت و شیلر دارد چرا که وی نیز مانند آنها نقش هنررا عبارت می‌داند از اینکه امر محسوس را معقول می‌کند و امر معقول را محسوس؛ و ازین‌رو در عالم هنر آنچه عام‌وکلی است به‌صورت خاص و جزیی در می‌آید و بدینگونه «تصور» (Idee) و «قالب» (Form) با هم متحدمی‌شوند. البته‌آنچه نزد هگل «تصور»خوانده می‌شود برخلاف آنچه افلاطون‌آن‌رابه‌اصطلاح‌ما «مثل» می‌خواند امری‌که مافوق عالم اشیاء و اعیان باشد نیست ودرعین‌حال یکنوع مفهوم انتزاعی مجرد هم‌نیست بلکه امریست که جنبهٔ تاریخی دارد و باجریان تاریخ هم وحدت و اتحاد پیدامی‌کند. از همین روست‌که نظریهٔ هگل درباب هنر از تاریخ هنر تفکیک‌پذیر نیست‌و وی نیز مثل شلگل‌جوهرهنررا با تاریخ هنر امری واحدمی‌شمارد. این طرز تلقی‌از هنر با فلسفه‌یی‌که بنایش برصیرورت است وچون سیرعقل را در تعقل معقولات همان‌سیر وجود در تکون کاینات می‌یابد آنچه را متحقق است معقول و آنچه را معقول است متحقق می‌داند، البته توافق تمام‌دارد اما توجه به‌جنبهٔ «صیرورت» هنر که بررسی دگرگونیهای آن را در سیر تاریخ الزام می‌کند وی را وا می‌دارد تا انواع هنر را برحسب مراحل تاریخی تکوین آنها طبقه‌بندی نماید. امری‌که این طبقه‌بندی را مصنوعی جلوه‌می‌دهد «اصرار» یا «عادت» هگل وفلسفهٔ اوست‌به‌نوعی تثلیث‌که درواقع تمام طبقه‌بندیهای فلسفهٔ اورا به‌شکل‌مراحل سه‌گانه «وضع»(تز)، وضع متقابل (آنتی‌تز)، وضع جامع (سنتز) در می‌آورد.[۱۰]

اما در مورد هنر،مراحل سه‌گانه‌یی‌که هگل درسیرو صیرورت آن‌خاطرنشان می‌کند عبارتست ازمرحلهٔ رمزی (Symbolic)، مرحلهٔ کلاسیك، و مرحلهٔرمانتیك. آنچه‌وی ازآن به«رمزی» تعبیرمی‌کند درواقع‌آنگونه هنرست‌که مفهوم«استعاری» دارد و در نزد هگل این نوع هنربه‌حقیقت هنرنیست مقدمه ودرآمد هنرمحسوبست و همان چیزیست‌که در شرق، هند، ومصر نمونه‌های‌آن ارائه می‌شود و درآن،بین قالب و محتوی و بین کمال مطلوب انتزاعی و واقعیت متکثرکه عالم‌کثرات‌است اتصال واقعی وجود ندارد بلکه معنی در آن به‌طور مبهم وکنایه‌آمیز جلوه می‌کند و غلبه با قالب و ماده است. هنر کلاسیك هم که مخصوصاً هنر یونانیان باستانی باشد آنگونه هنرست که در آن، قالب و محتوی با هم اتحاد یافته است و درهم

آمیخته است. اما هنر رمانتیك آنگونه هنرست که در آن ظاهر و باطن جلوه‌یی دیگر دارد و سبب آنکه جنبهٔ ذهنی در آن برمعنی و محتوی غالب است صورت‌و قالب ظاهری در آن امریست اتفاقی یا الزامی.

البته قبل از هگل هم این دوگانگی بین هنر کلاسیك وهنر رمانتیك‌به‌وسیلهٔ شلگل بیان شده بود چنانکه شیلر نیز در رسالهٔ راجع به‌شعر ساده وشعر احساساتی متعرض این ثنویت شده بود اما اینکه هگل یك امر دیگر را هم‌که عبارت از هنر «رمزی» باشد در ردیف آندو نوع هنر قرار داد گذشته از توجه و علاقه‌یی که «فیلسوف رسمی» پروس به«تثلیث» وعدد سه دارد، ظاهراً ناشی از این امرست‌که می‌خواهد هنرشرقی را هم‌که به‌عقیدهٔ وی فقط مقدمهٔ هنر وسرآغاز آنست‌درشمار انواع جهانی هنر واردکرده باشد و بدینگونه برای «انواع» هنر هم ارتباطی با مراحل سه‌گانه قایل شده باشد. در حقیقت نیر به‌اعتقاد هگل درهریك ازین مراحل سه‌گانه یکی ازانواع هنرتجلی‌وکمال‌می‌یابد چنانکه درهنررمزی که‌هنرشرقی است معماری‌غلبه دارد، در هنر کلاسیك پیکرتراشی تفوق پیدا می‌کند و درهنر رمانتیك به‌ترتیب‌نقاشی، موسیقی، وشعربه‌کمال می‌رسند. البته هنررا با تمام‌مراحل وانواع آن‌هگل همچون یك مرحله از مراحل سیر «روح‌مطلق»تلقی می‌کندکه بعد از طی مرحلهٔ هنر به‌مرحلهٔ دیانت می‌رسد و سپس در مرحلهٔ دانش و فلسفه به‌کمال نایل می‌گردد و بدینگونه، شعر در سلسلهٔ مراتب مربوط به‌هنردوران جدید عالیترین مرحلهٔ هنرست و لیکن درعین‌حال آخرین نقطهٔ کمال هنر رمانتیك هم هست،وبعد از آن روح به‌مرحلهٔ دیانت قدم می‌گذارد و شعر وهنر تدریجاً اهمیت خود را از دست می‌دهد و به‌این ترتیب در حقیقت‌آنچه زیبا شناخت هگل خوانده می‌شود چنانکه محققان گفته‌اند نوعی مفهوم ضد زیباشناخت را ارائه می‌کند و همچون مرثیه‌یی است که برگور هنر خوانده می‌شود.[۱۱]

تأثیر هگل در افکار منتقدان و مورخان هم مثل ارباب فلسفه قابل ملاحظه بود و لااقل کسانی مانند بلینسکی، تن، دسانکتیس وکروچه چنانکه پیش ازین نیزاشارت رفت بدو مدیونند. اما یك فیلسوف معارض وی که پیوسته فلسفهٔ هگل را تحقیر می‌کرد و با این‌حال در مقابل نفوذ متزاید او در قلمرو فلسفهٔ عصر نتوانست‌حیثیت

و اعتباری کسب کند آرتور شوپنهاور بود که خود درعین‌حال بانی یأس‌انگیزترین فلسفهٔ ایدئالیستی به‌شمارست.

آرتور شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸) درواقع انسان را مقهور سرپنجهٔ نفس-یا به‌اصطلاح خود او ارادهٔ حیات- می‌دید. سراسر حیات را هم نوعی بن‌بست اضطراری می‌یافت. جنبهٔ یأس‌انگیز فلسفهٔ او نیز از همین‌جا ناشی می‌شد که این بن‌بست، در نظروی، به‌انسان امید بهبود و رهایی نمی‌داد، فقط امید نوعی سکون و آرامش می‌بخشیدو این چیزی بود که در تعلیم بودا نیز بدان اشارت رفته بود و شوپنهاور نیز بدینگونه -مثل بودا- هدف انسان را عبارت می‌یافت از رهایی از چنبرهٔ هستی - نیروانا. خود او در آنچه به‌هنر و نقد ادبی مربوط است آراء و عقایدی داردکه از تفکر فلسفی او ناشی است و درعین‌حال ذوق او را درشناخت‌و ارزیابی آثارادبی نشان می‌دهد. درین زمینه یك‌تحقیق جالب اوبحثی است درباب سبك و هم آنجاست‌که سبك را سیمای فکر انسان می‌خواند وآن را برای‌شناخت خلق وخوی شخص مطمئن‌تر ازصورت و چهرهٔ او می‌یابد و ازین‌رو تقلید از سبك دیگران را به‌منزلهٔ آن می‌داند که انسان برصورت خویش نقاب به‌بندد و پیداست که این نقاب هرقدرهم خود زیبا ودلپسند باشد سرانجام مایهٔ ملال ودلزدگی‌خواهد گشت. البته سبك واقعی هرکس چون طرز تفکروسیمای اندیشهٔ او را باز می‌نماید از روی آن به‌خوبی می‌توان آثار نویسنده را ارزیابی کرد ازین روست‌که‌بعضی نویسندگان چون می‌دانند آثارشان هرگاه به‌بیان ساده و معمولی در آید در نظرها چندان قدر واعتباری نخواهدیافت به‌سبك متصنع‌وآکنده‌ازحشوواطناب‌می‌گرایند تا ضعف وسستی فکرخویش را بپوشانند و اصحاب هگل وامثال فیخته وشلینگ، به‌همین جهت گرایش به این سبك پیچیده و مصنوع یافته‌اند که می‌خواهند این نکته را که کوه وجودشان فقط یك موش محقر خنده‌دار زائیده است، و در ورای الفاظ وعبارت معقد معنای مهمی را عرضه نمی‌کنند، از انظارمخفی دارند به‌همین سبب الفاظ را به‌جای معانی به‌بازار می‌آورند و خلق را فریب می‌دهند ودر واقع سبك معقدی که آنها دربیان خویش به‌کارمی‌برند درحکم سرپوش‌آراسته‌یی‌است که برروی ضعف و فقدان معانی می‌گذارند.

این طرزتلقی‌ازمسألهٔ سبك وطرز بیان درحقیقت معرف دید فلسفی‌شوپنهاور

و نتیجه حکمت و تعلیم بدبینانهٔ اوست. درعین‌حال بررغم این نکته که وی‌شلینگ را نیز ـمثل هگل و فیختهـ «انبان‌باد» و داعیه‌دار و فریبکار می‌خواند، در آنچه مربوط به‌نقادی وشناخت زیبایی و هنرست تا حد زیادی‌آراء وی با اقوال شلینگ شباهت دارد و البته این شباهت بیشتر مدیون علاقهٔ مشترك آنهاست به‌تعلیم کانت و افلاطون.[۱۲] اما اینکه وی در مورد سبك احتراز از تصنع را توصیه می‌کند از آن روست که صنعت‌گرایی ارباب بلاغت را خودنوعی «غایت‌جویی» تلقی می‌کند در صورتیکه هنر واقعی را امری می‌داند که از هرگونه غایت‌جویی دور باشد. ازین روست که به‌صراحت می‌گوید کلام هرقدرکمتر جنبهٔ بلاغت دارد بیشتر جنبهٔ شاعری در آن هست. از همین جهت هم هست که نسبت‌به‌تراژدی سبك فرانسوی نظر موافقی نشان نمی‌دهد و اسلوب طبیعی گوته را بربیان بلاغت نشان شیلر ترجیح می‌دهد. البته زیبایی هنری در نظروی می‌بایست همچون‌حاصل مشاهده‌یی عاری از شایبه باشد و ازین‌روست که شوپنهاوربه‌آنگونه شعر غنایی که مثل کلام بایرون فقط‌بیان احساسات شخصی باشد اهمیت نمی‌دهد و بانمایشنامه‌ها و داستانهایی هم که فقط بر«عقده» و «حادثه» مبتنی است نظر مساعد ندارد چراکه آنها را متضمن نوعی «غایت‌جویی» می‌یابد و از هرگونه شایبه‌یی عاری نمی‌بیند. هرچند این را هم انکار نمی‌کند که بسیاری آثار پسندیدهٔ هنری از «عقده» و «حادثه» هم خالی نیستند اما باز خاطرنشان می‌کند که می‌بایست بین شاعرانی‌چون شیکسپیر وگوته که عینی‌گرای (Objective) و دور از هرگونه شایبهٔ «غایت‌جویی» هستند با شاعرانی مثل بایرون که همواره از خود سخن می‌گویند وحتی در زبان اشخاص داستان هم فقط حرف خود واندیشهٔ خود را می‌نهند فرق گذشت.درواقع هرچیز که غایتی عملی دارد با هنرنمی‌تواند مربوط باشد چراکه به‌اعتقاد وی هنر چیزیست که می‌بایست به‌انسان کمك کند تا به‌نفی اراده و «خواست» نایل آید و بدینوسیله از رنج و دردهستی برهد و البته اگر غایت و هدف عینی وعملی‌دیگری را در نظر داشته باشد دیگر نمی‌تواند این نقش اساسی خویش را به‌درستی ایفا نماید. تأثیر پاره‌یی ازین تعالیم درنیچه، واگنر، و حتی توماس‌مان دیده می‌شود و معرف وسعت حوزهٔ نفوذ این تعلیم بدبینانه و درعین‌حال عمیق ومؤثرست.

اگر تعلیم امثال کانت، شیلر، وهگل درپیدایش وتوسعهٔ اصول مکتب ادبی‌رمانتیك نقش قابل ملاحظه‌یی داشته‌اند در مورد مکتب ادبی واقع‌گـرایی هم، تأثیر بعضی افکار فلسفی قابل ملاحظه بوده است. در واقع در تکوین مکتب واقع‌گـرایی و یك دنبالهٔ آن به‌نام طبیعت‌گرایی، فکـر و فلسفه از مـدتها قبل از شکوفایـی این مکتب‌ها، با نقد مبانی فلسفه‌های پندارگرایی وباتوسعهٔ فلسفهٔ مادی وطبیعی‌مقدمات کار را فراهم می‌داشت. طرفه آنست که مکتب واقع‌گـرایی ادبی (Realism) در عمل پیش از آنکه به‌عنوان مکتب ادبی مستقلی عرضه شود، در آثارکسانی چون بالزاك و استاندال هم نشانهایی ازآن عرضه شد. درصورتیکه خود این نویسندگان امروز به‌عنوان رمانتیك شمرده می‌شوند و این نکته البته غرابتی هم ندارد چراکه واقع‌گرایی ادبی به‌حقیقت همواره در مقابل مکتب رمانتیك نیست غالباً در مقابل مکتب پندارگرائی (Idealism) است که مکتب ادبی رمانتیك هم خود همه‌جا باآن توافق ووحدت‌کامل ندارد. معهذا نه‌فقط‌شیوه نویسندگی استاندال به‌خاطر تجزیه و تحلیل خالی از احساس و عاری از همدردی کـه نویسنده غالباً از اشخاص و از انگیزه‌های آنها عرضه می‌کند معرف یك طرز تلقی واقع گرایانه است بلکه‌بالزاك نیزکه امروز برخلاف گذشته منتقدان غالباً وی را همچون یك نـویسندهٔ رمانتیك تلقی‌می‌کنند درمقدمه معروف کومدی انسانی،خودرا طراح واقعی‌مکتب‌واقع‌گرایی نشان می‌دهد. وی با توجه به‌تاریخ طبیعی و مطالعاتی کـه زیست‌شناسان در باب جانوران و ارتباط آنها با محیط داشتند خاطرنشان می‌کردکه افراد انسانی نیزمثل حیوانات مخلوق محیط پیرامون خویش هستند واوصاف ومختصات‌آنهابدانگونه که اقتضای محیط و زندگی پیرامون آنهاست توسعه و تکامل می‌یابـد. ازین‌رو، وی لازم می‌دیدکه نویسنده با توجه به‌عوامل مربوط به‌محیط و جامعه خلق‌وخوی اشخاص داستان خویش را ترکیب و تحلیل کند وبدون توجه به‌این نکته دست به‌ابداع سرشتها و اشخاص غیرواقعی‌که نمی‌توانند محصول جامعه ومحیط خویش باشند نزند. این طرزتلقی‌که درمقدمهٔ کومدی انسانی بالزاك مجال بیان یافته بود در واقع اساس جهان‌بینی مکتب واقع‌گرایی بود و نشان می‌داد که می‌بایست وجود بعضی جریانهای فکری و فلسفی، این روح رمانتیك‌را به‌تجـربهٔ واقعیت کشانیده باشد ـ وبیرون ازعرصهٔ پندارپرستی‌های بعضی‌شاعران رمانتیك عصر. این‌جریانها

در واقع توسعهٔ علوم طبیعی و رواج روزافزون فلسفه‌های تجربی و حسی ومادی بود که از قرن هجدهم در اروپا آغاز شده بود ودر فرانسه ازلامتری و هلوسیوس تااصحاب دائرةالمعارف بسیاری از متفکران این طرزتفکر را وسیله‌یی یافته‌بودند برای اجتناب ازتوهمات‌مذهبی وازدرگیری‌با تصورات‌انتزاعی حکماء پندارگرای. گوته شاعر آلمانی نیز که درپیدایش مکتب رمانتیك به‌هرحال تأثیر قابل‌ملاحظه‌یی دارد از جمله کسانی بود که با توجه و علاقه‌یی که به«تجربه، همچون واسطه‌یی بین نفس‌وشیء» نشان می‌داد، درتوسعهٔ مبادی این فکر نیز نقش مهمی داشت. با این تفاوت که وی تجربهٔ عینی صرف و عاری ازعنصر «ذهنی» را نمی‌پذیرفت و ضرورت مداخلهٔ فکر و دریافت انسانی را در بیان تجربه خاطرنشان می‌کرد. به‌علاوه، توسعهٔ علوم تجربی در قرن نوزدهم و سعی امثال اگوست کنت(۱۷۹۸-۱۸۵۷)، استوارت‌میل (۱۸۷۳-۱۸۰۶)، کارل مارکس (۱۸۸۳-۱۸۱۸) وهربرت‌اسپنسر(۱۹۰۳-۱۸۱۹)، که می‌خواستند ازپیشرفت علوم‌وسیله‌یی‌برای بهبوداحوال اجتماعی پیداکنند، سبب‌شدکه شیوه‌های تجربی درآنچه به‌تاریخ وادب وشناخت احوال جامعه مربوط است نیز همچون یگانه شیوهٔ معتبر و مطمئن تلقی گردد و در حالیکه ارنست رنان (۱۸۹۶-۱۸۲۳) درکتاب آیندهٔ علم اظهار امید می‌کرد که علم در آینده اسبابی فراهم خواهد کرد که دیگر ادارهٔ امور عالم به‌دست قضا وقدر یا حیله ونیرنگ سپرده نشود بلکه برتحقیق عقلی‌وبروسایل مطمئن علمی مبتنی‌گردد[۱۳] وکسانی مثل ماژندی (۱۸۵۵-۱۷۸۳) و کلودبرنار (۱۸۷۸-۱۸۱۳) طریقهٔ علوم تجربی نوین را تمهید و تنظیم کردند، هیپولیت‌تن (۱۸۹۳-۱۸۲۸) مبانی دقیق نقد واقع‌گرایی را در طی بررسی‌هایی که راجع به‌تاریخ ادب و هنر می‌کرد بنا نهاد. هدف وی چنانکه خود مکرر خاطرنشان می‌کرد آن بود که در ادبیات نیز همان شیوهٔ علوم تجربی را به‌کار برد، و فی‌المثل در تاریخ نیز مثل علوم طبیعی به‌کشف اصولی که حاکم برحوادث واوضاع زندگی آدمی است دست بیابد. این اصول را هم وی سرانجام عبارت یافت از تأثیر محیط، نژاد و زمان که «تاریخ ادبیات انگلیس» وی معرف، اهمیت نقش آنها بود. وقتی تن خاطرنشان می‌کرد که «انسان دردنیا تنهانیست طبیعت بروی احاطه دارد وهمنوعان وی نیز در پیرامونش هستند» درواقع‌نشان‌می‌داد که شناخت‌حقیقی‌انسان‌وطبیعت درنظروی‌شناخت‌تجربی

وتحققی است ـ ملاحظه و استقراء. این شیوه تفکر ـ که واقع‌گرایی خوانده می‌شد ـ از منتقد می‌خواست که با اجتناب از تمایلات ذهنی خویش، درامر نقد وشناخت آثار ادبی تأثیر عوامل را بررسی کند و فقط به آنچه عینی و واقعی است توجه ورزد.

در مورد آفرینشهای ادبی نیز آنچه مکتب واقع‌گرایی از نویسنده طلب می‌کرد همین گرایش به‌عینیت بودبا اجتناب‌ازذهنیت. گوستاوفلوبر (۱۸۸۰-۱۸۲۱) که درفرانسه ازپیشروان مکتب واقع‌گرایی بود درنوشت وخواندی که باژرژسان (۱۸۷۶-۱۸۰۴) داشت‌وهمچنین‌درمقدمه‌یی که‌برداستان مادام بوواری تصنیف‌معروف خویش نوشت کوشید تا طرز تلقی علماء طبیعی را از امور عالم، همچون یگانه طریقهٔ مطمئن ودرست در نویسندگی قلمداد کند. وی به‌همین دستاویز خاطرنشان می‌کرد که نویسنده می‌بایست در وجود قهرمانان داستان خویش حلول نکند بلکه در آنها همچون وجودهای عینی و واقعی بنگرد. شوروهیجان نویسنده، اظهارنظر او، و خلاصه شخصیت او باید به‌کلی دراثر و در احوال قهرمانان نامرئی باشد. برادران گونکور هم، دربارهٔ داستان‌نویسی درست همین طرز تلقی را داشتند. آنها در ۱۸۶۵ تأکید می‌کردند که می‌بایست داستانی که امروز می‌نویسند براسنادی که از روی طبیعت رونویس یا نقل‌شده باشد مبتنی شود درست مثل تاریخ که ازروی اسناد مکتوب‌تحریرمی‌شود. درواقع‌نزدآنهاداستان‌نویسی‌هم می‌بایست مثل‌تاریخ‌نویسی‌عینیت‌گرایی‌راتاسرحد بیطرفی‌دنبال کند. شك نیست که اصراردراین بیطرفی واقع‌گرایی ادبی را گه‌گاه به‌طرز تفکرمعتقدان به‌اصل «هنر برای هنر» می‌کشانید و با این حال آیا تعجب دارد که ژان‌پل‌سارتر فلوبرو برادران گونکور را به‌خاطر فرار از مسؤولیت که در آن باب اصرارنشان داده‌اند، مسؤول واقعی ستمگریهای عصر آنها می‌خواند؟ در هرحال اینکه نویسنده باید فقط واقعیات را دنبال کند و ذهنیات و تمایلات خود را کنار بگذارد در مکتب واقع‌گرایی همچون مبنای کارست و بنای آن نیز برفلسفه حسی و تجربی است که به‌موجب تعلیم آن، اعیان کاینات در خارج از ادراك واحساس ما وجود واقعی دارند ووجود آنهابه‌هیچوجه فرع و تابع ادراك و ذهنیت ما نیست چنانکه اگر ذهن ما نیز آنها را ادراك نکند باز وجود آنها قطعی‌وثابت‌است و ازاین‌رو در شناخت عالم باید ملاحظه و تجربه را به‌کار برد نه‌قیاس و تخیل را. ماژندی عالم معروف وظایف‌الاعضاء که آراء و

افکار وی در عصر فلوبر تأثیر وانعکاس قابل ملاحظه‌یی در اذهان مستعدان داشت خاطرنشان می‌کرد که در تحقیق تجربی، محقق باید فقط چشم وگوش خود را باز کند، واقعیات خود به‌خودضمن تجربه تفسیرمی‌شوند و حاجت به‌مداخلهٔ مغزوعقل انسان ندارند. معهذا این اندازه بیطرفی نه‌فقط در ادبیات بلکه درعلوم طبیعی هم عملی نیست. کلودبرنارد شاگرد وجانشین ماژندی در مقدمه طب‌تجربی خویش‌نشان داد که مداخلهٔ ذهن محقق نیز در این تحقیق تجربی اهمیت بسیار دارد و از آن نمی‌توان صرف‌نظر کرد.

این طرز تلقی تجربی درآنچه مربوط به‌شناخت طبیعت و احوال جامعه و فرد انسانی است مکتب واقع گرایی ادبی را به‌بررسی احوال محیط و اوضاع حیات اجتماعی سوق داد و مطالعات مکتب تحققی اوگوست‌کنت، استوارت میل، و هربرت اسپنسر این جنبه‌های آن را توسعهٔ تمام بخشید. اما جریانی که مخصوصاً تأثیر قاطعی درشناخت دنیای حیات کرد و مکتب طبیعت‌گرایی را ازمکتب واقع گرایی به‌وجودآورد توسعهٔ فوق‌العادهٔ افقهای علوم طبیعی بود ـ درتحقیقات کلود ـ برنار از یکسو و در مطالعات چارلزداروین از سوی دیگر. کلودبرنار (۱۸۱۳ـ ۱۸۷۸) که مقدمهٔ‌طب تجربی اومثل رسالهٔ گفتاردکارت تأثیرقابل ملاحظه‌یی دراذهان داشت درحقیقت نشان داد که درتحقیق تجربی به‌هیچوجه نباید به‌ثبت وقایع‌اکتفا کرد چرا که تحقیق تجربی درواقع نوعی استدلال است ومحقق به‌وسیلهٔ آن عقاید و افکار خویش را برمحك واقعیات تجربی عرضه می‌کند. این گونه تفکر، البته خیلی بیش از تعلیم ماژندی می‌توانست در ادبیات به‌عنوان سرمشق و راهنما تلقی شود. در واقع مکتب طبیعت‌گرایی امیل‌زولا که بیانیه آن تحت عنوان «داستان‌ـ تجربی» انتشار یافت تأثیر مستقیم این تعلیم کلودبرنار را ارائه می‌کرد. حاصل این طرز تلقی‌نیز آن شدکه انسان هرچه هست، با تمام عیب‌ها و ضعف‌ها که در او هست محصول محیط و وراثت خویش است و او را به‌خاطر آنچه البته تحت حکم او نیست نمی‌توان محکوم کرد.

اما یك جریان دیگر که درتحول مکتب ادبی واقع‌گرایی به‌مکتب طبیعت‌گرایی خالی از تأثیر نماند نظریهٔ چارلزداروین بود که تأثیر آن مخصوصاً درآثار یك

نویسندهٔ طبیعت‌گرای امریکایی ـ جك‌لندن ـ شاهکارهای قابل ملاحظیی در تبیین مسألهٔ محیط و تنازع بقا به‌وجودآورد. نظریه چارلز داروین (۱۸۸۲-۱۸۰۹) البته تعلیمی فلسفی نیست لیکن چون باعمده‌ترین مسایل فلسفه که عبارت از اصل انسان و منشأ علوی اوست سروکاردارد مثل یك تعلیم فلسفی دراذهان مؤثر افتاده است. کتاب اصل انواع وی، چون مثل بانگ بیهنگامی بود که خواب قومی‌را برمی‌آشوبد، با خشم و خشونت فوق‌العادهٔ مخالفان مواجه شد و این نیز از اسباب مزید تأثیر آن گشت. خاصه که درست در وقتی کـه بورژوازی، کلیسا و کتاب مقدس را به شدت مانع ترکتازیهای خویش می‌یافت، این نظریه آنچه را کتاب مقدس درباب خلقت آدم و داستان بهشت و گناه نخستین تعلیم می‌کرد به‌کلی بی‌اساس جلوه می‌داد، و طبعاً کلیسا را از جنبهٔ قدوسی که داشت می‌انداخت. به‌علاوه باز به‌این نکته انگشت می‌نهاد که انسان‌زادهٔ فرشتگان نیست خوی‌حیوانی دراو طبیعت واقعی است و برای تنازع بقا هم چاره‌یی‌جز توسل به‌همان‌خوی بهیمی ندارد. اصل فکر تکامل تدریجی البته به‌کلی بیسابقه نبود، نه‌فقط لامارك(۱۸۲۹-۱۷۷۴) درفرانسه آن را به‌نوعی پرورش داده بود، در خود انگلستان‌هم سابقه داشت و حتی قبل از آنکه داروین نظریه تبدل انواع خویش را عرضه کند اسپنسر آن را به‌شکل نظریهٔ تحول بیان کرده بود. به‌علاوه درشکل نظریه تحول هم با آنکه سابقهٔ فکر بسیار طولانی بود، بیان داروین کشمکش کهنه‌یی را که از خیلی پیش درینگونه مسایل بین علم‌وکلیسا پیش می‌آمد تجدید کرد. البته این‌نکته که منشأ انسان به‌هیچوجه یك خلقت مستقل نیست بلکه تحول و استحاله‌یی ازانواع پست حیات به‌انواع عالیتر آنست، قولی‌است که تاریخ‌آن به‌فلسفهٔ باستانی یونان می‌رسد. چنانکه انکسیماندر ازحکماء اقدمین مدعی بود که انسان ازنوعی ماهی به‌وجودآمده است و انباذقلس که به‌قول بعضی محققان قدیمترین پیشرو داروین محسوبست، قرنهای دراز قبل ازتاریخ میلاد مسیح متوجه شده بود که جانداران برای‌آنکه باقی بمانند می‌بایست خودرا بامحیط منطبق‌سازند. معهذا این‌قول را، بامجموعه‌یی ازدلایل وتوضیحات، چارلزداروین بـا اسناد علمی و از روی اصول استقراء و تجربه بیان می‌کرد، و تحول انواع را با اصولی چون تنازع بقـا، انتخاب طبیعی، و بقای اصلح توجیه می‌کرد که بررغم مخالفت کلیسا چون بااندیشهٔ ترقی توافق داشت دراذهان روشن‌

فکران عصر تأثیر قابل ملاحظه باقی‌گذاشت والبته تبیین و تفصیل نظریهٔ او درینجا مورد نظر نمی‌تواند بود اما تأثیر آن درادبیات ناچار درخور یادآوریست. جامعهٔ انگلیسی عهد ویکتوریا این نظریه را با وعده‌ها و دلخوشی‌هایی که کلیسا درمورد مبدء و مآل انسان تعلیم می‌کرد البته موافق نمی‌دید و در قبول آن آرامش روح خود را دستخوش امید و نومیدی می‌یافت. امـا درعین حال آن را هم بـا اندیشهٔ ترقی که توسعهٔ روزافزون صنعت و تجارت قانون حیات را درآن می‌جست موافق می‌دید هم‌برای تحکیم وضع‌امپراطوری ویکتوریاکه دوست داشت غلبه بردولتهای ضعیف شرقی‌را یك حق طبیعی خویش بیابد آن را مساعد تلقی می‌کرد. به‌علاوه، تـوسعهٔ قلمرو فلسفهٔ تحققی کـه می‌کوشید تا قلمرو ماوراءالطبیعه را هم مقهـور قوانین مربوط به‌قلمرو طبیعت بیابد نیز اذهان روشن‌را به‌این نظریه جلب می‌کرد. درآنچه به‌ادبیات ونقد ادبی ارتباط دارد فرآوردهٔ عمدهٔ این‌نظریه مطالعات برونتیر بود درباب تحول انواع ادبی. به‌علاوه درپیدایش مکتب طبیعت‌گرایی امیل‌زولا هم نظریهٔ داروین تأثیرش ازتأثیر آراء اگوست‌کنت و هیپولیت تن‌کمتر نبود. اما در آنچه مربوط به‌جوهر تعلیم داروین می‌شد این نظریه نه فقط دیدگاههای تازه‌یی در مسایل مربوط به‌عدالت، نژاد، تنازع و جنگ عرضه کرد، بلکه رنگ تازه‌یی از نومیدی و وقاحت نیز به ادبیات عصر بخشید. پاره‌یی مبادی‌آن نیز درآثار کسانی چون ساموئیل‌باتلر، تامس‌هاردی، ولز، بـرناردشا وجك‌لندن انعکاس‌یافت. معهذا قبول تمام نتایج این نظریه البته برای نقادان ادبی ممکن نبود. از جمله محققان می‌پرسیدندکه چگونه می‌توان به‌دستاویزفکرتکامل، رابرت‌براونینگ را فی‌المثل، به‌خاطر آنکه چند قرنی بعد از شیکسپیر به‌وجود آمده است از او برتر شمرد؟

مکتب واقع گرایی درآنچه به‌شناخت احوال جامعهٔ انسانی ارتباط دارد نیز از فلسفه‌های‌اواخرقرن نوزدهم متأثربود وشکست نیست‌که این‌فلسفه‌ها، درنویسندگان مختلف برحسب تمایلات ذهنی و ذوقی آنها انعکاس متفاوت داشت. اما مهمترین عاملی که در مکتب واقع‌گرایی طـرز تلقی تازه‌یی از هنر و ادب را وارد کـرد عبارت بـود از آیین مـارکس. تعلیم کارل‌مارکس (۱۸۸۳-۱۸۱۸) در قلمرو سیاست و شناخت جامعه تأثیری داشت که از بعضی جهات یادآور تعلیم داروین

بود. درواقع اگر داروین اهمیت انسان را به‌عنوان یك‌نوع «اشرف مخلوقات»، یا یك نوع «خلیفهٔ الهی» نفی کرد مارکس هم نقش سرمایه را به‌عنوان یك موهبت ذاتی ویك مزیت اجتماعی انکارنمود. به‌علاوه، مارکس نیزمثل داروین دگرگونی احوال انسان را حاصل نوعی کشمکش می‌دانست ـ کشمکش طبقات اجتماعی که می‌تواند تفسیر دیگری باشد از قول داروین درباب کشمکش برای بقا. رسالهٔ بیانیه و کتاب معروف سرمایه که معاضدت رفیق وی فریدریش‌انگلس (۱۸۹۵-۱۸۲۰) در تصنیف و اتمام آنها قابل ملاحظه بود فلسفهٔ مادیگرایی وی را با تمام آنچه مارکس درباب طبقهٔ کارگر واستثمارآنها به‌وسیله صاحبان سرمایه تحقیق کرده بود، بیان می‌دارد. می‌گویند درمراسم ساده‌یی که برای تدفین او برگذار شد، انگلس طی نطقی کوتاه که ایراد کرد خاطرنشان نمود که مارکس ضمن آنکه همهٔ‌عمرش را درشناخت مصلحت طبقهٔ کارگر وقف کرد این واقعیت ساده را کشف نمود که انسان قبل از آنکه به‌هنر، سیاست، علم، و دین علاقه بیابد می‌بایست خوراك و پوشاك و خانه داشته باشد. طرفه آنست که این کشف سادهٔ مارکس، که اساس آن جایی برای انکار باقی نمی‌گذاشت، بیانش مباحثات و مشاجرات فلسفی، ادبی، و اجتماعی بسیار برانگیخت و منتهی به‌تعصبهای موافق و مخالف شد که البته بحث درآن باره نمی‌تواند درینجا موردنظر باشد. معهذا درآنچه به‌ادب‌ونقد ادبی مربوط است تأثیرآن به‌عنوان یك‌عامل تازه درسراسرادبیات قرن اخیرقابل ملاحظه است، و پیش ازین بدان اشارتهایی رفت. از جمله تنها، در ایالات متحده امریکا کسانی چون ارنست همینگوی، جان دوس‌پاسوس، جیمس‌فارل، ارسکین‌کالدول، جان‌ـ استینبك، و جك‌لندن در پاره‌یی از آثار خویش نشانه‌هایی از این تأثیر را ارائه کرده‌اند و این البته غیر از مساعی نویسندگانی است که عمداً در تبلیغ و ترویج این فکر کوشیده‌اند و آثار آنها در نقد وابداع نیزمعرف این‌گرایش بارزآنهاست. به‌علاوه ،آثار ادبی وفلسفی هم هست که حاکی ازوا کنش درمقابل این‌تعلیم‌است ـ و اینهمه مسایلی است که خوض در آنها درینجا برای ما ممکن نیست.

البته تماملات واقع‌گرایی در ادبیات، غیر از بررسی‌هایی که در شناخت محیط و نژاد وطبقات اجتماعی برای دریافت«واقعیت» انجام می‌داد به‌بررسی درانگیزه‌های

درونی انسان نیزحاجت داشت واین امری بود که مخصوصاً درتجارب رمان‌روسی، مخصوصاً در نزد داستایوسکی، اهمیت عامل روانی را در ادراک واقعیت‌های اجتماعی و فردی نشان می‌داد. اساس این طرز تلقی از انگیزه‌های روانی هم‌توجه به‌وجود ارتباط علت و معلولی در سلسلهٔ حوادث، و احوال نفسانی بود که دیدگاه جزمی و عینی بورژوایی اواخر قرن نوزدهم را معرفی می‌کرد و نشان می‌داد که انسان در واقع مقهور غرایز و کششهای نفسانی است.

معهذا یك جریان فکری یا فلسفی که ادبیات قرن حاضر را، بادید تازه‌یی از مسایل مربوط به‌انگیزه‌های نفسانی مواجه کرد نظریهٔ زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹) طبیب اطریشی‌بود درباب نقش غریزهٔ جنسی وتأثیر آن درپیدایش اختلال‌های عصبی وفکری درانسان. نزد فروید روان‌آدمی عرصهٔ کشمکش بین «اروس» (Eros) یاغریزهٔ حیات است با تاناتوس (Tanathos) یاغریزهٔ مرگ. آرامش انسان حاصل غلبهٔ غریزهٔ حیات است و نا آرامی ره آورد غریزهٔ مرگ. غریزهٔ حیات جویای «کام» است وآنچه درانسان‌آن را حفظ می‌کند وتوسعه می‌دهد نیزچیزیست که وی‌آن را بلفظی می‌خواند که می‌توان شهوت خواند (Libido)، وهمین شهوت است که غریزهٔ مرگ را از انسان دور می‌کند و ناآرامی را می‌زداید. این شهوت درنزدکودک به‌شکل ناخودآگاه است‌وتدریجاً دراثر برخوردباواقعیت‌های‌زندگی وضوابط وروابط‌اجتماعی قشربرونی‌آن تبدیل‌به«خودآگاه»می‌شودو«ناخودآگاه» همچنان درزیرآن‌قشرباقی می‌ماند. البته بین‌خودآگاه و ناخودآگاه مرحلهٔ میانه‌یی نیز هست که مقدمهٔ خودآگاهی است.اما در اعمال و اطوار انسان تأثیرناخودآگاه اهمیتی خاص دارد و انسان درواقع مقهور جلوه‌هایی است که ناخودآگاه وی در برخورد با عالم خارج دارد. شهوت‌که در کودک به‌شکل خود دوستی وعلاقه به تن و اندام خویش تظاهر دارد، در مراحل بعد تدریجاً تبدیل به‌غیر دوستی و علاقه به‌غیر می‌شود. در هر مرحله که واقعیت‌های زندگی او را وادار‌به «وازدگی» یا «تصعید» می‌کند، همچنان چیزی هم ازمرحلهٔ قبلی را نگه‌می‌دارد،گاه دریك مرحله «متوقف» می‌شود و گاه به‌مرحلهٔ سابق باز می‌گردد و این تفاوت احوال است که موجد «انحرافات» می‌شود وبه‌همجنس‌گرایی و انواع خودآزاری و خودنمایی می‌انجامد. چنانکه وازدگیهای مکرر منتهی به‌پیدایش «عقده» می‌شود که از آنجمله

«عقدهٔ ادیپوس» و«عقدهٔ الکترا»نقش عمده‌دارند. البته‌تراکم‌عقده‌ها راه‌فرارمی‌جوید و وجود واقعیات عالم خارج که آنها را محبوس می‌کند یا تصعید می‌دهد گه‌گاه تعادل روانی انسان را به‌هم می‌زند و به‌بیماریهایی می‌انجامد که راه علاج آنها تزکیه و تصفیه (Katharsis) است و این همان شیوهٔ عقده‌گشایی است که‌قبل از فروید هم بیش و کم مورد توجه اطباء بود و یك نمونهٔ جالب آن، در ادب فارسی طرز معالجهٔ طبیب غیبی است از کنیزك بیمار ـ درحکایت مثنوی. در واقع بیماریهای جسمانی هم‌که مولوی درمورد این‌کنیزك نقل می‌کند از نوع بیماری صرع (Hysterie) است‌که ازعقده‌های روانی‌ناشی باشد. آنا (Anna) دخترجوانی‌ـ هم که فروید و استادش یوزف‌بروئر (J. Breuer) در رساله‌یی به نام بررسی درباب صرع توصیف می‌کنند از همین آثار و علایم رنج می‌برد. اینکه چشمش تیرگی می‌یابد، آب از گلویش پایین نمی‌رود، بازویش می‌خشکد، زبان مادری را فراموش می‌کند و گاه از خود بیخود می‌شود چیزهایی است که در آنا هیچ علت جسمی ندارد و طبیبان اتریشی این احوال را به‌چیزی جز به‌صرع حمل نمی‌کنند. طرفه آنست که طبیب غیبی مولوی هم همان روش معالجه‌یی را پیش می‌کشد که بروئر و فروید در مورد معالجهٔ آنا پیش گرفتند:[۱۴] مثل آنها می‌کوشد تا با خالی کردن عقدهٔ بیمار، او را از بارعاطفی سنگینی که بردوش وی هست نجات دهد. اما این نوع تزکیهٔ فردی و عقده‌گشایی که مکتب روانکاوی فروید آن را درمعالجهٔ بیماریهای روانی توصیه می‌کند آیا بیمار را ازآسیب یك‌اختلال مجدد که همواره در کمین اوست در امان می‌دارد؟ طبیب غیبی مولوی زرگر را که مایهٔ این عقده است ازبین می‌برداما فروید به‌آنچه موجب وانگیزهٔ عقدهٔ روانی‌است توجه ندارد و همین یك نقطهٔ ضعف آنست: فقدان نظرگاه اجتماعی درمسألهٔ ارتباط بین انسان ودنیای‌او. معهذا اهمیت‌نظریه ازنظرگاه‌ادبی‌مخصوصاً درین‌نکته بود که نزد فروید و پیروانش فعالیت ادبی وهنری نوعی بیماری‌روانی تلقی می‌شد. ازین‌رو مجموعهٔ آثار شاعران ونویسندگان را اینان به‌منزلهٔ گزارش‌ها و یادداشتهای بالینی بیماران روانی‌محسوب می‌کردند وتفاوت شیوه‌هاشان را درانتخاب الفاظ، انتخاب رمزها، تداعی مناظر، وتوصیف خلق‌وخوی اشخاص داستانها همواره نشانه‌هایی ازاحوال روانی آنها به‌شمار می‌آوردند. این طرز تلقی، البته اقتضا داشت که منتقد آثار

ادبی با اصول و مبانی روانکاوی، با مسایلی چون ضمیر ناخودآگاه، واپس‌زدگی غرایز جنسی، عقدهٔ ادیپوس و جز آنها، بدانگونه که درمکتب فروید مطرح بود آشنایی بیابد. چنانکه دنبالهٔ تعلیم فرویدهم که مخصوصاً درتحقیقات یونگ وآدلر سیمای تازه‌یی گرفت از منتقدی که به‌این شیوه نقادی نظر داشت طلب می‌کرد که تا با ملاحظات یونگ درباب«تیپ‌های‌روانی» «نمونه‌های باستانی» (Archetypes)، و آنچه وی ناخودآگاه قومی و جمعی می‌خواند و با تحقیقات آدلر در باب عقدهٔ برتری و عقدهٔ فروتری و مباحث ناشی از این نظریات آشنا گردد و وقوف‌برین مسایل وغور درآنها در شناخت‌آثار ادبی دریچه‌های تازه‌یی برروی منتقد امروزی می‌گشاید که درعین‌حال از نفوذ فکر و فلسفه درجریانهای ادبی حکایت دارد.

البته درمورد اصحاب فروید باید به‌این نکته‌هم توجه داشت که نزد آنها اگرچه نویسنده و هنرمند یکنوع بیمار روانی محسوبست اما فعالیت هنری خود وسیله‌یی برای درمان بیماری او نیز هست چرا که نویسنده و شاعر با ابداع‌وخلق آثار ادبی درواقع غرایزوامیال جنسی‌خود رابه‌نحوی ارضاء می‌کنند و بدینگونه بیماری خود را تحت نظارت درمی‌آورند ودر حقیقت انگیزه‌های غریزی را بهتر از سایر بیمارانی که هنرمند و نویسنده نیستند عرضه درمان می‌دارند. این نکته‌هم که آثار ادبی در ما تأثیر می‌کنند و ما را به‌هیجان می‌آورند می‌باید ناشی از آن باشدکه این آثار غالباً تجارب خود ما را به‌صورت رمز ارائه می‌دهند و ما را ارضاء می‌نمایند.

بدون شك این طرز برخورد با نویسندگان و با آثار ادبی در فهم بعضی دقایق و رموز نهفتهٔ اقوال و احوال آفرینندگان هنر البته سودمندست اما حصر توجه دراین طرز نگرش نیز ناچار مانع ازدریافت درست و کامل تمام ارزش‌های یك اثر خواهد بود و بعضی منتقدان امریکایی- مثل ادموندویلسون و کنت‌بورك- به‌درستی‌خاطرنشان‌کرده‌اندکه طرز تلقی روانکاوی هرچندبعضی شیوه‌های‌سودمند و حتی ضروری را برطرق گونه‌گون نقادی می‌افزاید اما به هرحال خود فقط یك شیوه از انواع شیوه‌های دیگرست و نباید آن را همچون یگانه شیوهٔ بررسی انتقادی در ادبیات تلقی‌کرد. به‌علاوه شخصیت نویسنده هرگز به‌کلی با شخصیت قهرمانهای داستانهایش یکی نیست چنانکه رمزها (Symbols) ی شاعرانه‌هم با

رمزهایی که نزد بیماران روانی وجود دارد در همه‌حال از یك‌گونه نمی‌تواند بود به‌علاوه تکیه‌کردن براین طرز دید نوعی ساده‌انگاری درکار انتقادست. خاصه که با این شیوه منتقد آنچه را هنرمند با آگاهی‌کامل و از روی عمد می‌گوید فقط به‌چشم یك رؤیا یایك اعتراف اجباری تلقی می‌کند و این درست نیست. ازین‌رو، بررسی منتقد دربارهٔ آثار ادبی همان اندازه‌که می‌بایست برمطالعات روانی مبتنی باشد ناچار برجنبهٔ هنر و زیباشناخت آثار وهمچنین برجنبه جامعه‌شناختی وارتباط با تاریخ نیز باید مبتنی باشد و نمی‌توان تنها بـه‌آنچه از روانکاوی حاصل میشود درین‌باره بسنده‌کرد.[۱۵]

روانکاوی‌فرویدکه ازلحاظ عملی‌وسیله‌یی‌برای درمان بسیاری ازبیماریهای روانی تلقی شده است از لحاظ نظری بررسی و جستجویی است در اعماق ضمیر انسان ـضمیر ناخودآگاه. این‌ضمیر ناخودآگاه‌که درواقع تکوین دورانی از ذهن انسان را که درقیاس با تاریخ آن را نوعی«ماقبل تاریخ ذهن» می‌توان خوانداراثه می‌کند و مخصوصاً تأثیر امیال و تمنیات دوران‌کودکی انسان را درحیات بعد از بلوغ وی نشان می‌دهد، خود به‌عقیدهٔ فروید بازمانده و دنبالهٔ حیات‌کودکی انسان رادربردارد. تجلی بارز این حیات‌کودکی عقدهٔ «ادیپوس» است‌که از سرکوفتگی تمایل به‌مادر حاصل می‌شود و البته وجود اینگونه تمایلات سرکوفته است کـه موجب بروز بیماریهای روانی میشود و گویی انسان برای فرار از رنجهایی کـه ناشی از برخورد تمایلات سرکوفتهٔ اوبا واقعیات حیات و نظامات ورسوم آنست، به‌بیماری پناه می‌جوید. دراحوال عادی، این امیال سرکوفته در انواع فراموشی، خطا، و لغزش‌های نادانسته مجال ظهور پیدا می‌کند و فایدهٔ روانکاوی در واقـع آنست‌که‌آنچه رابه‌صورت‌ناخودآگاه مایهٔ آزار انسان می‌شود به‌صورت‌خودآگاه درآورد و بدینگونه انسان را از بار فشار واپس‌زدگی‌ها و سرکوفتگی‌های امیال گذشته برهاند و آرامش بخشد.

درشناخت منشأ این نظریهٔ فروید، البته مورخ توجه به‌شخصیت فـروید و مقتضیات محیط و عصر خود او را نیز لازم می‌یابد و درحقیقت پیدایش این‌نظریه و تأکید زیادی‌که فرویدبرفشار غریزهٔ جنسی دارد نه‌فقط ممکن است تا حد زیادی ناشی ازمحیط‌اجتماعی‌شهروینه‌درعصرجوانی فروید و محدودیت‌های جنسی‌دربین

اکثریت بیماران وی‌بوده باشدبلکه احتمال دارد تا حدی نیز چنانکه یونگ‌خاطر-نشان می‌کند این امر ناشی از احوال عمومی عصر باشد که به‌قول یونگ درپایان دورهٔ ویکتوریا در اروپا تقریباً همه‌جا محرمات‌جنسی با نوعی واکنش مواجه‌بوده است و به‌حقیقت‌گویی‌فروید می‌خواسته‌است افکارمردم این‌دوره را ازقیدمحرمات آزادسازد. به‌علاوه، علاقه به‌ادبیات عصر رمانتیك مخصوصاً به‌گوته که تأثیر یك مقالهٔ او راجع به«طبیعت» وی را ازکودکی در خط علاقه به‌مسایل مربوط به‌طب انداخت از عوامل عمده‌یی بودکه او را با عوالم مربوط به‌عشق و درون‌بینی‌آشنا کرد و در بحبوحهٔ مطالعات مربوط به‌احوال بیماران عصبی به‌اهمیت حیات‌جنسی و نقش ضمیر ناخودآگاه در اختلالات عصبی و روانی سوق داد.

البته وجودمیل‌جنسی درکودکانو آنچه درمکتب‌فروید به‌نام «عقده‌ادیپوس» خوانده می‌شد نیز قبل ازفروید در ادبیات به‌نحوی بیش وکم روشن انعکاس‌یافته بود چنانکه خود وی نیز بعدها از طریق مطالعه دریافت‌که آنچه معاصرإن وی در تصور آن تـردید دارند سالها پیش به‌وسیلهٔ امثال اسپی‌نوزا و شوپنهاور بیان شده بود شیکسپیر وگوته و داستایوسکی‌هم متعرض آن شده بودند. حتی افلاطون نیز درآغاز کتاب نهم «جمهور» خویش مسألهٔ سرکوفتگی امیال را با دقت و وضوحی شگفت‌انگیز مطرح‌کرده بود و استاندال نویسندهٔ فرانسوی‌هم چنانکه فرویدخود نقل می‌کند دریك اثر خویش به‌مسألهٔ میل جنسی‌کودك به‌مادر اشارتی داشت. از اینها گذشته، فروید مکرر از اینکه درمی‌یافت‌پاره‌یی عقایدش بابعضی‌تعالیم‌فلاسفه توافق دارد اظهارشگفتی می‌کرد. یکبارازاینکه ارتباط بین بیماری عصبی بامسایل جنسی در تعلیم افلاطون هم سابقه دارد به‌حیرت افتاد و یکدفعه‌هم از اینکه بعضی آگاهان مفهوم اندیشهٔ «سرکوفتگی» را دریك اثرشوپنهاور به‌وی ارائه دادنددچار اعجاب شدوحتی اعتراف‌کردکه من‌اکتشافات خود را بیشتر به‌محدودیت‌مطالعات خویش مدیونم. خودوی حتی‌بعدهانوشت‌که بعد ازشوپنهاور، نیچه،اولین‌متفکری بودکه مکاشفات و نظرگاههایش با نتایجی‌که از روانکاوی حاصل می‌شود توافق داشته است و او خود عمداً از مطالعهٔ نیچه خودداری می‌کرده است.[۱۶]

مسألهٔ «عقدهٔ ادیپوس» که‌درنظریهٔ فروید نقش‌قابل ملاحظه‌یی‌دارد مخصوصاً از لحاظ انعکاس دقیقی‌که در ادبیات یافته است، از نظر نقد ادبی حایز اهمیت

خاص است. ارنست‌جونز که نمایشنامهٔ هملت اثر شیکسپیر ونمایشنامهٔ ادیپوس‌شاه اثر سوفوکلس را درطی‌تحقیق انتقادی جالبی‌باهم مقایسه‌کرده است نشان‌می‌دهد، که این «عقده» در هردو اثر تجلی بارز دارد و درحقیقت عقدهٔ هردو قهرمان جز یك مشکل واحد نیست. به‌عقیدهٔ وی طرز برخورد و نحوهٔ رفتار هملت با عموی خویش‌کلودیوس و با مادر خود گـرترود وجود ایـن عقدهٔ ادیپوسی را در ضمیر وی نشان می‌دهد. اینکه یك تردید و تزلزل واهی نمی‌گذاردکه او قاتل پدرش را دریك فرصت مناسب که دست داده بود به‌سزای خویش برساند ظاهراً به‌خاطر آنست که کلودیوس درحقیقت‌کاری را انجام داده است که «عقدهٔ ادیپوسی» هملت انجام‌دادنش را ازخود وی می‌خواسته است. درینصورت اقدام به‌کشتن‌کلودیوس هملت را در وضع روانی‌کسی قرار می‌دهدکه بخواهد دست به‌خودکشی بـزند. البته تردیدی‌هم ذهن وی را مشغول می‌دارد: اینکه، عمویش رابکشد و سپس‌دست به‌خودکشی بزند. اما فقط درآخر داستان و درست وقتی‌کـه زهر شمشیر در وی اثرکرده است درخود این قدرت را می‌یابد که دستش را برای کشتن کلودیوس، برای‌کشتن‌این تصویردیگرخویش بلندکند. دررفتار با اوفلیا، و پدرش پولونیوس هم، چیزی ازین‌عقدهٔ ادیپوسی‌که در وجود هملت هست مجال تجلی می‌یابد.رفتار او نسبت به‌اوفلیا درواقع ناشی ازین تمایل است‌که می‌خواهد حس حسادت رادر وجود مادر خویش برانگیزد. مخصوصاً وقتی ازاین‌که درکنار مادر بنشیند امتناع می‌کند و خود را به‌پای اوفلیا می‌اندازد درست نظربه‌همین تحریك حسادت دارد. اینکه به‌آسانی شمشیر خود را در تن‌پولونیوس فرو می‌کند نیز ازآن‌روست‌که او یك پدرست: فقط یك پدر، و دیگر مثل‌کلودیوس در عین‌حال تصویر خود او ـ تصویر پسرـ هم نیست. این طرز تلقی از احوال روانی هملت‌که مبتنی برنظریـه فرویدست‌البته دقیق‌واستادانه است اماقانع‌کننده‌نیست چرا که هملت‌یك«شاهزادهٔ کاغذی» است وعقدهٔ ادیپوس البته نمی‌تواند در وجود اوامری واقعی باشد.معهذا برای منتقدی‌که نظریهٔ فروید را در تفسیر هملت ملاك قابل ملاحظه‌یی تلقی‌می‌کند اگر هملت یك شاهزادهٔ کاغذی است خود شیکسپیر چنان نیست و احوال روانی‌او می‌تواند معرف وجود این عقده درنویسنده یا در سازندگان مآخذ او باشد.

در هرحال تأثیر فروید و مکتب روانکاوی در ادبیات نیمهٔ اول قرن حاضر،

وحتی تا به‌زمان ما، قابل‌ملاحظه است. دربین نویسندگان عصر تعدادی ازنام‌آوران به‌طور بارزی از آن متأثر شده‌اند. توماس‌مان اعتراف می‌کند[۱۷] که بعضی آثارش- و از جمله مرگ در ونیز، کوهستان‌جادویی، و یوسف و برادرانش - او را با مکتب فروید مربوط می‌کند. یوجن‌اونیل (۱۹۵۳-۱۸۸۸)هم‌نشانه‌های متعددی ازین تأثیر ارائه می‌کند هرچندعوامل‌دیگر -غیر ازنظریهٔ فروید- نیزظاهراً درگرایش اوبه‌این‌مسایل تأثیردارد. همچنین‌شروودراندرسن(۱۹۴۱-۱۸۷۶)وارنست‌همینگوی(۱۹۶۱-۱۸۹۹) نیز در بین نویسندگانی که این تأثیر را نشان می‌دهند اهمیت خاص دارند. البته تعداد نویسندگان کم مایه‌یی هم‌که آثارشان گه‌گاه جز طرح یك مسألهٔ روانی و تحلیل آن تقریباً چیز دیگری عرضه نمی‌کنند اندك نیست. به علاوه نظریهٔ یونگ، آدلر، و دیگر کسانی‌که از مکتب فروید جدا شده‌اند یا پاره‌یی اختلافات با آراء او دارند نیز در ادبیات جاری تأثیرهایی باقی گذاشته‌اند ویوجن اونیل از آنگونه نویسندگانست که نفوذ یونگ را نیز مثل نفوذ فروید ارائه کرده‌اند. این جریانها به‌حقیقت همه- و هریك به‌نحوی - ناشی از تأثیر تعلیم فروید به‌نظر می‌رسند. حتی مکتب سوررئالیست هم، هرچند شاید آنگونه‌که هربرت رید ادعا دارد به‌نحوطبیعی و اجتناب‌ناپذیر از رمانتیسم ناشی باشد و در حقیقت نیز نوعی روح رمانتیك را ارائه می‌کند لیکن یك منشأ عمدهٔ آن بیشك نظریهٔ فرویدست که اهمیت نقش ناخودآگاه را درحیات انسان نشان داد واین مکتب اگرهم ازبعضی جهات‌به‌عقاید مارکس و هگل نیز چیزی مدیون باشد اساس آن که مبتنی برتوجه به‌ناخودآگاه است به‌تعلیم فروید مدیونست.

بعضی از همکاران فروید که بعدها از وی بریدند با تحقیقاتی که در مسایل روان- شناسی یا روانکاوی عرضه‌کردند، درادبیات و مخصوصاً درنقد ادبی عصر پاره‌یی تأثیرها به‌جای نهادند. ازآنجمله الفردآدلر (۱۹۳۷-۱۸۷۰) بودکه اقوال‌او درباب «عقدهٔ حقارت»، دربـاب غریزهٔ قدرت‌جویی، و درباب «جبران بیش از اندازهٔ کمبود قدرت» تأثیرقابل ملاحظه‌یی درمسایل تربیتی ودرطرز تفسیربعضی صاحب- نظران امور اجتماعی از شیوهٔ زندگی ورفتارافرادگذاشته است. آدلر، دراین نکته که‌اختلالهای روانی افراد هیچ‌یك از روی اتفاق و تصادف نیست و احوال نفسانی

طبعاً براصل‌ترتب معلول برعلت جریان دارند بافروید همداستان بود، اما برخلاف فروید منشأ این احوال را درعوامل عینی مثل غرایز وامیال جنسی نمی‌جست بلکه آنها را درعوامل ذهنی از قبیل عقاید و ارزش‌هایی که انسان دربارهٔ خود ودیگران قایل است جستجو می‌کرد. به‌عقیدهٔ وی محرک عمدهٔ احوال و اطـوار انسانی میل به‌قدرت وتفوق است، که تابدان‌وسیله احساس‌حقارتی‌را که در وی‌هست جبران کند اما بیماران روانی، که عقدهٔ حقارت در آنها توسعه دارد، یا علایق آمیخته به افراط و تفریط دارندغالباًراه‌حل جبران‌بیش از اندازه‌یی را برمی‌گزینندکه آنها را به‌اضطراب روحی یا عنف وتجاوز وا می‌دارد. باآنکه آدلر به«فرد» اهمیت بسیار می‌دهد وشیوهٔ زندگی‌و «هدف»او را وسیلهٔ عمده درشناخت احوال روانی می‌داند، غالباً تأکید می‌کند که احوال فردی را نمی‌توان از زندگی اجتماعی جدا کرد و این یك نکتهٔ عمده است کـه بعضی بدان سبب تعلیم او را برتعلیم فروید تـرجیح می‌دهند. همچنین ازکارل‌گوستاویونگ(۱۹۶۱-۱۸۷۵)باید یادکردکه‌آنچه دربارهٔ «ناخودآگاه‌جمعی»، مسألهٔ درونگرایی‌وبرونگرایی، مسألهٔ«نمونه‌ها» و«صورمثالی» مطرح‌کرد هرچند به‌سبب جنبهٔ فنی که درکـلام وی بود، مدتها در حوزهٔ محدود «اهل علم» متوقف ماند بعدها تدریجاً درخارج از حوزهٔ بیمارستانها و دانشگاهها هم رخنه کرد و در ادبیات و نقد ادبی نیز راه یافت. چنانکه دربین آثار ادبی و انتقادی عمده‌که بیش وکم معرف تأثیر یونگ شناخته می‌شود ادبیات وانسان غربی، اثر جی.بی. پریستلی، «راه فائوست به‌هلنه» اثرگوتفرید دینر را می‌توان نام برد همچنین درپاره‌یی بررسی‌های هربرت‌رید راجع به‌هنر ودرمطالعات ارنولدتوین‌بی درباب تاریخ و تمدن انعکاس پاره‌یی آراء یونگ را نشان داده‌اند.[۱۸] یونگ که نخست یکچند از مدافعان مکتب فروید بود بعدها نسبت به‌آن عقاید و مخصوصاً نسبت به‌تأکیدی‌کـه فروید برغریزهٔ جنسی داشت بـی‌اعتقاد شد و درصددتصحیح وتکمیل آنها برآمد. اما نظریهٔ خود او بیشتر، ترکیبی بود از فروید و بـرگسون، که جنبه‌های مثبت فروید را فاقدبود. روانشناسی درنزد او به‌چیزی‌که «روانشناسی عقده» خوانده می‌شود منتهی شد. وی ورای ناخودآگاه فردی که شامل عواطف وتمنیات وازدهٔ فردی بود قایل‌به‌یك ناخودآگاه «فوق شخصی» یا«جمعی» نیز بود که از حیات اجداد و حتی حیات حیوانی به‌انسان می‌رسید و در نزد تمام انسانها

هست. قالبهای کلی سلوك انسانی هم که صورمثالی (Archetypes) نام دارد از همین «ناخودآگاه جمعی» نشأت می‌گیرد. اما فعالیت روانی، ناشی ازانانیت(Ego) انسان است که فاصله‌یی است بین خودآگاه و ناخودآگاه وآن، به‌خاطر مصالحه و تطابق با دنیای خارج،تعین خاص که وی آنرا به‌نام نقاب یا«تشخص» (Persona) می‌خواند پیدا می‌کند. اما دربرخورد بادنیای خارج برحسب‌آنکه براحوالش فکر بیشتر غلبه داشته باشد یا عاطفه، احساس غالب باشد یاشهود، تظاهر این «تشخص» انانیت، تفاوت پیدا می‌کند و شخصیت افراد انسان از این لحاظ متفاوت می‌شود. پس، سنخها یا نمونه‌ها (Types) به‌وجود می‌آید که غالباً صورتهایی ازین انواع‌و احوال چهارگانه‌ـغلبهٔ فکر،غلبهٔ احساس،غلبهٔ عاطفه،وغلبهٔ شهود ـ هستند.به‌علاوه دربرخورد بادنیای‌خارج‌بعضی مردم‌درونگرای (Introvert) هستند وفعالیت روانی آنها روی به‌درون دارد، چنانکه عدهٔ دیگری هم برونگرای (Extravert) هستند و فعالیت روانی‌آنها متوجه به‌جهان بیرون است وبدینگونه تعداد نمونه‌ها این‌طبقات را نیز شاملست و افراد هر یك ازین نمونه‌ها برای خود ویژگی‌هایی دارند. تعادل روانی افراد البته حصولش وقتی ممکن است که دنیای بیرون و درون آنها توافق داشته باشد وچون عوامل فطری ناشی از انانیت افراد را نمی‌توان مبدل کرد برای تخفیف ناآرامیها وبی‌تعادلیها می‌بایست به‌تغییرواصلاح‌جامعه توجه‌کرد واینجاست که‌کیمیاگری روانی یونگ به‌اکسیراصلاحات اجتماعی منتهی میشود. معهذا خود وی درجستجوی این اصلاحات اجتماعی‌وضع روشنی ندارد وغالباً مستغرق خیال‌ـ پروریهای عرفانی یادینی‌است.[۱۹] البته تأثیریونگ‌درنقد ادبی دوران‌ما قابل ملاحظه است، و درین باب پیش ازین به‌اجمال اشارت رفت. خود وی نیز به‌فوایدی که در تحقیقات ادبی از روانشناسی می‌توان حاصل کرد، اهمیت خاص می‌دهد و از جمله درباب فائوست‌گوته وارتباط آن بااحوال روانی نویسنده بررسی‌های جالبی دارد.درواقع‌شیوهٔ‌نقدی‌که مبتنی‌برمطالعهٔ‌صورمثالی‌است (Archetypal Criticism) نیز همان اندازه‌که به‌جیمس فریزرمدیون است مرهون یونگ‌نیزهست.[۲۰] این شیوهٔ نقد می‌کوشد تا باتلفیق بین دست‌آوردهای مردمشناسی (Anthropology) و روان‌ـ کاوی، ازطریق بررسی‌درناخودآگاه جمعی و دراساطیر وصورمثالی، ارتباط انسان امروز را بانژادهای گذشته وبـا قالبهای کلی سلوك انسانی نشان دهد. در اینگونه

نقد قصه‌ها یا «قهرمانان» تا یك منشأ اساطیری که صورمثالی آنها به‌شمارست دنبال میشوند. فی‌المثل گیلبرت‌مورای یك منتقد امریکائی معاصر که درباب دو قهرمان نمایشنامه‌ها ـ هاملت و اورستس ـ مطالعه کرده است احوال این دو «کاراکتر» را که هردو درحال نوعی جنون، غاصب تخت پدر را هلاك‌می‌کنند و انتقام پدر را از قاتل ـو از مادری که به‌غاصب کمك کرده است ـ می‌ستانند به‌مراسم تجدید بهار واسطورهٔ مربوط به‌کشته شدن زمستان بردست بهار وسپس انتقام‌کشیدن بهار بعد، اززمستان ـ که خود دوران پیری وسردی همان بهار غاصب است ـ می‌رساند، با توجه به‌نقش «زمین» دراین غصب وانتقام. این امرانتساب ریشهٔ قصه‌ها به‌اساطیر و «صورمثالی» بدون شك دربعضی موارد ممکن هست دشواریهایی را که در فهم همانندی بین دو یا چند اثر یا قهرمانان آنها برای منتقد پیش آید به‌وجهی مقبول حل کند اما بسا که شخصیت‌ها یا حوادث تاریخی و واقعی را هم تبدیل به‌عناصر و اشخاص اساطیری می‌کند و تقریباً هر چیزی را به‌وسیلهٔ وجود «صورمثالی» تبیین می‌نماید. ازین‌روست که مخالفان‌این‌شیوه‌می‌گویند که اینان‌بااین شیوه نقادی، تقریباً تمام حوادث واشخاص داستانها ونمایشها را به‌مفاهیم انتزاعی تبدیل می‌کنند و از اشخاص و حوادث واقعی یانیمه واقعی، حوادث و اشخاص وهمی می‌سازند. از لحاظ هدف نقد هم که غالباً عبارت از ارزیابی آثار ادبی است این شیوهٔ نقد چندان موفق نیست چرا که به‌جای ارزیابی آثار درین شیوهٔ کار منتقد فقط موفق می‌شود سبب نفسانی توجه و اقبال عامه را به‌اینگونه آثار توجیه و تفسیر نماید. معهذا اگر در استفادهٔ ازین شیوه منتقد به‌افراط و مبالغه نگراید، و آنرا یگانه ملاك تحقیق و نقد تلقی نکند، می‌تواند ازآن برای نفوذ دراعماق‌نفوس انسانی وشناخت جنبه‌های مشترك میراث بشری بهره بگیرد.

دربین فلسفه‌های عمدهٔ قرن حاضر که درعین حال حاصل و نتیجهٔ فکر وفلسفهٔ قرن گذشته به‌شمارمی‌آمداشارتی‌به‌فلسفهٔ‌هانری‌برگسون و فلسفهٔ‌هنری‌جیمز ضروریست. نقطهٔ مشترك هردو تعلیم‌که ازروانشناسی آغاز می‌شود، مخصوصاً جنبهٔ ضدتعقلی آنهاست یا درواقع اعتقاد آنها به‌اینکه عقل را نمی‌توان درفهم و ادراك تمام مسایل ملاك معتبر و مطمئنی شناخت. با آنکه تعلیم جیمز با فلسفه برگسون از بسیاری

جهات تفاوت بسیار دارد وجوه شباهت بین آنها کم نیست. ویلیام جیمز، در طی نامه‌یی که به‌فیلسوف فرانسوی نوشت علاقه و پیوستگی خود را نسبت به‌فلسفه وی نشان داد وحتی باتواضع خاطرنشان کرد که ما هر دوجهاد واحدی درپیش‌گرفته‌ایم ـشما همچون سالار ومن همچون یك فرمانبردار.[۲۱] در واقع تعلیم هانری‌برگسون (۱۹۴۱ - ۱۸۵۹) که فلسفه را همچون نوعی روانشناسی که می‌خواهد در قلمرو ماوراءالطبیعه نفوذکند تلقی می‌کرد، بنایش برتأکید درضرورت علم‌حضوری بود- از طریق مکاشفه و درون بینی. درعین حال، گرایش به‌عمل، و تصدیق به‌واقعیات مربوط به‌دین و اخلاق را نیز، مثل هر فلسفهٔ آرمان گرای الهی، همراه داشت. با مطالعه درباب زمان و جریان و اشتداد نفسانی برگسون به علم حضوری و مکاشفه عرفاء شرقی هم نزدیك شد و تعلیم او بررغم مخالفتهایی که با آن شد در اندیشهٔ تعدادی ازمتفکران عصرتأثیری قابل‌ملاحظه‌گذاشت. نه‌فقط مارسل‌پروست تصوری را که دربارهٔ مفهوم «زمـان» داشت از او گـرفت بلکه ژرژسورل و برناردشاو هم درآنچه اولی راجع به‌نفوذ اراده ودومی درباب نیروی حیات می‌گفت بدو مدیون بودند. آنچه وی در تفسیر و توجیه مفهوم «خنده» و امر خنده‌دار بیان می‌کند،[۲۲] نه‌فقط یك‌تجدید عهد فلسفه بامسایل نقد ادبی به‌شمار می‌آمد بلکه درعین حال سعی تازه‌یی بود برای آنکه مفهوم و موضوع هنر را در چهارچوبهٔ تعلیم وی بیان دارد. درین تعلیم فلسفی، برگسون برای‌واقع‌گرایی هنری مفهوم تازه‌یی ارائه می‌کرد که باتمایلات طبیعت‌گرایی‌آیین زولاوبرونتیر تفاوتی مشهود داشت. درواقع برخلاف کوششی که اصحاب زولاوبرونتیر می‌کردند تا هنر و ادب را به‌سطح عینیت علوم برسانند و بدینوسیله براهمیت آنها بیفزایند برگسون در تعلیم خویش‌کوشید نشان دهد که هنرمند و شاعر چون درنیل به‌شناخت تکیه برمکاشفه و درون بینی دارند بیشتر از علماء طبیعی مـی‌توانند درقلمرو واقعیت نفـوذ نمایند. این عکس‌العمل فلسفی درمقابل گرایش‌های مادی مکتب طبیعت‌گرایی بدون شك به‌جریانهای ادبی اوایل قرن حاضر که درمکتب زولاوبرونتیر دیگر چندان جاذبه‌یی نشان نمی‌دادند روح و جلوهٔ تازه‌یی داد. اما از دیدگاه تلقی عینی و علمی، این تعلیم مثل تعلیم ویلیام‌جیمز که خود را با وی «هم‌جهاد» می‌یافت، چیزی جزیك گرایش ضد تعقلی نمی‌توانست باشد.

معهذا تعلیم ویلیام‌جیمزهم مثل تعلیم‌برگسون، به‌حرکت وعمل‌اهمیت می‌داد و گرایش ضد تعقلی درآنها، اگر بود، بـاری حرکت و عمل را نفی نمی‌کرد. ویلیام جیمز (۱۹۱۰-۱۸۴۲) درواقع ازتأمل درمفهوم «عقل‌عملی» کانت ونقادیهای رنوویه درباب تعلیم کانت، بـه‌این نتیجه رسید که در ورای تنازعهای عقـل نظری، حقیقت و صواب واقعی فقط آن امریست که بتواند درعمل کارانسان را سهل‌تـر کند و قبولش مایهٔ راحت عملی باشد. این طرز تعبیر از حقیقت که «اصالت عمل» (Pragmatism) خوانده شد و در واقـع، هم فلسفه بود و هم شیوهٔ تفکر فلسفی، البته دیگر برای تعقل یا تعقل‌گرایی به‌عنوان شناخت عینی و بیشایبه نمی‌توانست جایی باقی بگذارد. بـا اینهمه، قطع نظراز تلقی‌کسانی‌کـه این تعلیم را همچون «گریزی کاهلانه» از مواجهه با تعقل و واقعیت‌شمرده‌اند، تعلیم ویلیام‌جیمز، نه‌فقط در تربیت امریکایی بلکه درنقد ادبی- و مخصوصاً در تاریخ امریکائیان -تأثیر قابل ملاحظه‌یی باقی گذاشته است.[۲۳]

دردوران‌ما،فلسفهٔ ژان‌پل‌سارتر(-۱۹۰۵) که نوعی‌هستی‌گرایی‌ملحدانه(Existen tialisme Athé) را تعلیم می‌کند خود همراه بایك‌رشته آفرینشهای ادبی ونظری ضرورت وحضور خویش‌را درادبیات امروزتوجیه‌می‌کند. شاید درعصرماهیچ چیز نمی‌توانست سرخوردگیها و پوچ‌نگریهای دنیایی را که درپایان دوجنگ جنایت‌آمیز بین‌المللی خویشتن را به‌کلی مأیوس و فریب‌خورده می‌یافت، مثل این تعلیم تبیین وتفسیر کند. می‌توان پنداشت‌که منشأ این تعلیم عبارت بود از احساس حیرت و درماندگی در مقابل معمای هستی. پدید آمدن یك انسان، یك ذهن و وجدان که بدون‌آن دنیایی هم‌که خاص اوست هستی نمی‌پذیرد امریست‌که چون اندیشه کنند رازی مدهش به‌نظر می‌آید واین نکته‌یی است‌که سارتر از تذکار آن ابایی ندارد. درنظروی ظاهراً اساس فلسفه جزهمان قضیهٔ معروف دکارت- می‌اندیشم،پس‌هستم- نیست.انسان نمی‌تواند باواقعیات وجود خویش معارضه کند، وجود وی البته مقدم وسابق‌برماهیت اوست،این‌وجود هم یك امـرانتزاعی نیست خمیرمایهٔ اشیاء است. معهذا ازلحاظ تصور غایت وجود امریست پوچ،پوچ‌محض ومطلق. درکتاب غثیان خاطرنشان‌می‌کندکه «هرچه‌وجود دارد بدون‌دلیل به‌دنیامی‌آید،به‌سبب‌ضعف وجود

خود را ادامه می‌دهد، واز روی تصادف میمیرد.»[۲۴]. اما قطع نظر از پوچی غایی، درآنچه به‌مسألهٔ وجود مربوط است سارتر حتی آنجا که درقضیه به‌عنوان یك امر ماوراءالطبیعه می‌نگرد، همواره مسأله را با یك‌نوع بینش اخلاقی مطرح می‌کند. می‌گوید که وجود در انسان ـ فقط در انسان ـ برماهیت،سابق است و به‌حقیقت خود انسان است که ماهیت خویش را می‌سازد. چون انسان محکوم به‌آزادیست زندگی او عبارتست از اینکه به‌خود بپردازد و خود را چنانکه می‌خواهد بسازد. در واقع پدید آمدن انسان و آویزوستیز اوست که ماهیت او را می‌سازد و او را درحال صیرورت دایم نشان می‌دهد. ازین تعلیم آنچه مخصوصاً عاید اخلاق و سیاست می‌شود اینست که انسان به‌هیچوجه بازیچهٔ عوامل‌مربوط به‌طبیعت وتاریخ نیست، ذاتاً آزادست و ماهیت زندگی او نیز درحقیقت مبتنی برهمین آزادی است. ازین روست که انسان نمی‌تواند ازمسؤولیت‌بگریزد وادبیات‌هم‌طبعاً جزآنکه متعهدباشد راه دیگری‌درپیش ندارد. درواقع‌انسان چون‌می‌بایست‌ماهیت‌خود را بسازدمحکوم به‌آن است که دست به‌انتخاب بزند: به‌انتخاب امری که می‌بایست ماهیت وی را به‌وجودآورد. بررغم‌آزادی که دارد، دیگراین‌اندازه‌آزادی ندارد که ازاین انتخاب خودداری کند. چرا که حتی خودداری از انتخاب نیز خود نوعی انتخاب است و ازین روست که انسان بالضروره متعهد می‌شود و بالضروره مسؤول. از نظرگاه ماوراءالطبیعه هم‌چون به‌اعتقاد سارترخدایی‌درکارنیست وانسان وانهاده(Delaissé) است پس دیگر درمقابل انسان هیچ معیاری وجود ندارد که به‌استناد آن یك عمل از عملی دیگر بهتر تلقی شود. ناچار فقط خود اوست که می‌باید معیارهای خویش را ابداع کند وراه خود را انتخاب نماید. اماوقتی هیچ معیاری نیست که معیارهای فردی‌راباآن‌بتوان‌به‌محك‌زد محك‌واقعی‌عبارت‌می‌شود از وفاداری‌شخص‌به‌موازین شخص‌ـ‌صداقت‌نسبت به‌خویش. اینجاست که بازهستی‌گرایی‌ملحدانه سارتربه‌جای آنکه موافق‌قول مخالفان دربی‌بندوباری صرف مستغرق شود به‌نوعی تعهد والتزام منجر می‌شود و به‌آنچه آن را نوعی هومانیسم می‌توان خواند ـ اصالت انسان.[۲۵]

گذشته از رسالات و کتابهای متعدد فلسفی که درینجا نمی‌توان به‌شرح و تحلیل‌آنها پرداخت، آنچه نظرگاه فلسفی سارتر را برای اذهان اهل ادب قابل فهم ساخت، قبل از هرچیز یك اثر ادبی او بود به‌نام غثیان، ۱۹۳۸. درپایان همین

داستان است که روکانتین قهرمان داستان معنی زندگی خویش را درکار نویسندگی می‌جوید ومثل خود سارتر داستان‌نویسی را وسیله‌یی می‌یابد که فروغ آن می‌تواند به‌زندگی او پرتوی بیفکند وبه‌آن معنی به‌بخشد. مسألهٔ آزادی انسان واینکه انسان محکوم به‌آزادی است وبه‌همین سبب مسؤول اعمال‌خویش است، دریك نمایشنامهٔ او به‌نام «مگس‌ها» پرورده شده است و آنجاست که قهرمان داستان در مواجهه با خدای خدایان صریحاً این نکته را خاطرنشان می‌کند: مرا آزاد آفریده‌یی و همین که مرا انسانی آزاد آفریدی دیگر من از آن خدایان نیستم!؛ آیاانسان که به‌سبب همین‌آزادی می‌بایست- بدون آنکه خود را به‌خدایی مدیون و محتاج ببیند- سر-نوشت وماهیت خود را نیز خلق‌کند حق ندارد تعهد والتزام را هم لازمهٔ سرنوشت خویش بیابد؟ تا آنجا که به‌هنر و نویسندگی ارتباط دارد این مسألهٔ تعهد والتزام را به‌اعتقاد سارتر باید جوهر واقعی ادبیات شمرد و این همان نکته‌یی است که وی آن راتحت‌عنوان «ادبیات‌متعهد» (Litterature Engagée) درکتاب انتقادی معروف خویش موسوم به ادبیات چیست؟ مطرح بحث می‌کند. توجه به‌اینکه نویسنده چرا می‌نویسد و برای که می‌نویسد درین‌کتاب معرف طرز تلقی سارتر از ادبیات است و کسی که مثل وی این را می‌پذیرد که سخن خود چیزی جز نوعی «عمل» نیست البته مثل وی نیز می‌بایست مسأله التزام را تصدیق کند و تصور ادبیات غیر متعهد را همچون نوعی گریز از مسؤولیت نفی نماید.

درگذرگاه فکر و فلسفه ادبیات همواره بین تعهد و بی‌تعهدی، نوسان داشته است لیکن دراینکه پیوسته با جلوه‌هایی از فکر وفلسفه ارتباط خود را حفظ کرده است غالباً جای تردیدی باقی نگذاشته است. درست است‌که بعضی منتقدان هنوزتصور ارتباط بین ادبیات وفکر فلسفی را انکار می‌کنند. فی‌المثل تی. اس. الیوت بالحن قاطع ادعا می‌کند که شیکسپیر و دانته هیچکدام تفکر واقعی عرضه نکرده‌اند و منتقدی دیگر خاطرنشان می‌کند که افکار وعقاید معمولاً درشعر نادرست یاکهنه است وهیچ انسان بالغی دیگر شعر را برای‌آن نمی‌خواندکه ازآنچه شاعرمی‌گوید چیزی بیاموزد.[۲۶] معهذا فکر فلسفی درهرعصر جزوی از محیط فکری وجلوه‌یی‌از فرهنگ‌عصرست والبته نمی‌توان پنداشت‌شاعرونویسنده می‌تواند با فرهنگ‌عصر و

یا محیط زمانه خویش به‌کلی بیگانه بماند و از آن به‌شکلی مثبت یا منفی تأثر نپذیرد.[۲۷] توالی ادوار تاریخ ادبی غالباً باتوالی افکارفلسفی نوعی هماهنگی نشان می‌دهد و شاید فقط در نزدجوامعی که افکار فلسفی به‌جهات مختلف از رشد یا از رواج بازمانده است این هماهنگی را نتوان مشاهده کرد. نه‌فقط آنچه تا اینجا درباب ارتباط بعضی تعالیم فلسفی باپاره‌یی مکتب‌های ادبی مذکور افتاد این‌دعوی را تأیید می‌نماید بلکه بررسی‌هایی هم که ازدیدگاههای دیگردرباب ارتباط بین‌آثار نویسندگان وعقاید وافکار فلسفی انجام شده‌است‌بیش وکم این قول راقابل‌تصدیق می‌کند. از جمله تحقیقات ویلهلم دیلتای (۱۹۱۱-۱۸۳۳) مورخ ادبی و فیلسوف آلمانی نشان می‌دهد که درتاریخ افکار و عقاید، می‌توان سه‌گونه جهان‌بینی (weltanschaung) را تفکیك کرد: اول جهان‌بینی اصحاب فلسفهٔ اصالت تحقق که از ذیمقراطیس تالوکرسیوس، و از تامس‌هابز تا اصحاب دائرةالمعارف فرانسوی را شامل می‌شود و نزد پیروان عقاید حسی و مادی‌نیز شایع است. این طرزجهان‌بینی درحقیقت امور روحانی‌را به‌وسیلهٔ امورجسمانی ومادی تفسیروتحلیل می‌کند. دوم جهان‌بینی اصحاب پندارگرایی (Idealismus) عینی است که ازهراکلیتوس تاهگل ادامه دارد و کسانی چون اسپی‌نوزا، لایب‌نیتس، وهگل هم به‌این مکتب مربوط هستند و این شیوه جهان‌بینی واقعیت خارجی را تعبیری از واقعیت درونی تلقی می‌کند. سدیگر عبارتست از جهان‌بینی فلسفهٔ پندارگرایی «مثنوی» که از افلاطون تافیخته ادامه دارد وحکماء قرون وسطی وکانت هم به‌اعتقاد دیلتای درین سلسله بوده‌اند و اینان قایل به‌تمایز و تفاوت بین روح و طبیعت هستند. به‌عقیدهٔ ویلهلم دیلتای دربین نویسندگان معروف بالزاك و استاندال به‌گروه نخست تعلق دارند، گوته به‌دستهٔ دوم مربوط است وشیلر به‌دستهٔ سوم. به‌علاوه ازلحاظ احوال نفسانی، آنچه درنزدنویسندگان دستهٔ اول‌غلبه دارد عبارتست ازذوق‌برهان واستدلال، آنچه درنزد نویسندگان دستهٔ دوم بیشتر بارزست گرایش به‌شور واحساس است و آنچه درنزد نویسندگان دستهٔ سوم غالب به‌نظر می‌رسد عبارتست از میل واراده.[۲۸]

این قول دیلتای فقط یك نمونه ازمساعی محققان است درتوجیه و تبیین ارتباط بین آثار ادبی و افکار و فلسفه‌های جاری. نظیر اینگونه مساعی درتاریخ نقادی کم

نیست واز ذوق تحلیل وتعمیم نقادان وگرایش‌های فکری خود آنها حکایت دارد. پیداست که درنتایج اینگونه تعمیم وتحلیل نیزهمواره‌جای بحث هست ومخصوصاً جایی که صحبت از حصر امور مختلف درمقوله‌هایی معدود باشد موارد استثنایی غالباً آن اندازه هست که امکان حصررا مشکوک کند. درهرحال باآنکه هماهنگی قاطع‌و دایم بین ادبیات با فکر وفلسفه امری نیست که آن را بتوان درتمام جوامع و فرهنگ‌ها به‌یك اندازه بارز و محقق یافت مبنای نظری آن که عبارت از ارتباط آثار ادبی با محیط روحی عصرست کمتر محل تردید واقع شده است ومخصوصاً در ادواری که بعضی افکار و تعالیم، نفوذ خاصی درمحیط عقلی و جامعهٔ عصری دارند ادبیات ناچاردرگذرگاه فکروفلسفه واقع می‌شود ونقدکه خود به‌هرصورت، نوعی فلسفه است، از جریانهای مربوط به‌فکر و فلسفهٔ عصر متأثر خواهد گشت.

۱۸
نقدنقد، عیارها و نقدها

در اینکه نقدادبی کارش محدود به‌تحلیل و تفسیر آثار ادبی است یا علاوه بر آن، به‌داوری و ارزیابی این آثار نیز می‌پردازد البته بین صاحبنظران اختلاف هست معهذا درین نکته که نقدادبی در هرحال کاری که انجام می‌دهد جز نوعی شناخت (Knowledge) نیست اختلاف نظری ظاهراً نباشد. اختلاف درباب‌امکان داوری یا عدم امکان آن نیز ناشی ازین است که باید دید در نقدادبی شناخت هدف است یا وسیله؟چرا که اگرشناخت، هدف‌باشدنیل‌به‌شناخت عاری‌ازشایبه (Desinterested)، ورود درقلمرو داوری و ارزیابی را نمی‌تواند اجازه دهد و اگر شناخت به‌تنهایی نتواند هدف نقدادبی محسوب‌شود، چاره‌یی نیست جز آنکه‌آن را وسیله‌یی سازند برای داوری درآثار. اینجاست که محقق بازبامسألهٔ حدود و امکان نقد سروکار پیدا می‌کند و اینکه آنچه به‌عنوان شناخت برای منتقد حاصل می‌شود تا چه حد «عینی» ومعتبر می‌تواند تلقی شود. این همان بحث معروف «نقادی» است که‌کانت درمسألهٔ معرفت فلسفی مطرح کرد و در واقع نقدادبی هم از آن جهت‌که سعی در شناخت احوال اعیان کائنات دنیای ادب دارد نوعی فلسفه است و باید منتقد هم مثل فیلسوف این نکته را بررسی کند که در این «علم به‌احوال کائنات»ـ که فقط محدود به‌کائنات ثانوی و درواقع عبارت از موجودات دنیای ادب است‌ـ آنچه حد «طاقت بشری» را که در تعریف معروف فلسفه هست تعیین می‌کند کدام است؟ بدینگونه مسأله‌یی که درپایان مباحث مربوط به‌نقدادبی نیز، مثل آغازآن، می‌تواند مطرح بحث و نظر محقق باشد شناخت حد و ارزش نقدست‌ـ نقدنقد

البته دنیایی که «شناخت» آن مورد نظر منتقد ادبی است با دنیایی که فیلسوف

برای‌شناخت آن می کوشد تفاوت دارد چرا که دنیای‌منتقدبرخلاف دنیای فیلسوف، یك دنیای ثانوی و تبعی است و البته مخلوق انسان است نه‌مخلوق یك امر تفسیر-ناپذیر خارج از انسان. اما همین نکته که این دنیای طبیعی مخلوق انسان است یك ویژگی جالب به‌آن می‌دهد که شاید تا حدی در فهم و شناخت آن کمك می کند. قضیه این است که اگردنیای‌واقع ـدنیای فیلسوف‌ـ که مخلوق انسان نیست از آنرو که برحسب تعبیر حکماء الهی فعل‌خداست‌شایدنمی‌تواند غایت‌خاصی داشته باشدو درواقع وقتی غایت‌عبارت‌باشد ازامری که نیل به‌آن کمال‌مطلوب فاعل محسوبست ناچار ذات خداوند که نزد حکماء مزبور کمال بالفعل است باید از غایت منزه باشد، پیداست که دنیای تبعی‌ـ دنیای‌منتقد که مخلوق انسان است‌ـ نظر به‌آنکه فعل انسان شمرده می‌شود باید غایت داشته باشد ووقتی انسان درهر فعل ارادی خویش غایتی را منظور دارد البته اگر در خلق هنر و زیبایی هم حتی گه‌گاه نوعی «غـایت گریزی» نشان می‌دهد همان نیز نوع دیگری از غایت‌گرایی و درواقع مثل بازی وتفریح برای تقویت ذخایر نیروی جسمانی‌یا انصراف ازعوامل واسباب خستگی-آور و ملال‌انگیز عادی است. از اینجا طبعاً این نتیجه حاصل می‌آید که چون فعل ارادی انسان بی‌غایت نیست و خلق و ابداع آثار ادبی هم حتی درآنجا که شاعرو نویسنده تمنیات واغراض نهفته وضمیرناخودآگاه را عرضه می کند لااقل درتحریر و نشرآن تحت تأثیر خواست و ارادهٔ خودآگاهانه است پس می‌بایست درهرحال نوعی تعهد والتزام داشته باشد که حتی درصورت گریز ازتعهد هم بازهدف فعالیت ادبی او ازمقولهٔ تعهد والتزام خواهد بود و به‌هر حال دراین گریز هم مصلحتی را می‌جوید که نیل بدان خود وی یا نوع وی را به‌نوعی کمال خواهد رسانید. ایـن تصورغائیت برای‌آنچه مربوط به‌فعالیت ادبی‌است البته بالضروره ایجاب نمی کند که هنرخود به‌هیچوجه غایتی محسوب نشود. نه‌فقط بدان سبب که دربعضی موارد خود هنر به‌عنوان امری که حس زیبایی پرستی انسان را محظوظ و ارضاء می کند می‌تواند غایت خویش باشد بلکه نیز از آنرو که نفی مطلق غائیت از هنرانکار استقلال آن را نیزالزام می کند و این بدانمعنی است که هنر را به‌عنوان یك «بنیاد اجتماعی» (Social Institution) درآستانهٔ بنیادهای دیگرـمثل‌دین، اخلاق، وطن، آزادی، و جزآنـ قربانی کنند. معهذا چون به‌هرحال ارتباط این بنیاد با بنیادهای

دیگر از نوع ارتباط ارکان یك موجود «آلی» (Organic) با یکدیگرست، توسعهٔ فعالیت هر یك در حدی خاص موجب توسعهٔ فعالیت دیگران خواهد بود و چون مجموعهٔ بنیادها که این موجود آلی را می‌سازد می‌بایست غایت خاصی را که فعل انسانی ناچار- برخلاف فعل الهی درنزد حکماء - بالضروره متوجه‌آنست تحقق بخشد پس غایت هنر نمی‌تواند همواره در خود آن باشد چنانکه درجامعهٔ انسانی نیز دین و اخلاق و سایر بنیادها هیچ یك نیز بطور مستمر و ثابت غایت خویش نیست بلکه ربط و ارتباط و فعل و انفعال آنهاست که مجموعاً غایت فعل انسانی را به‌عنوان غایت‌جامعه تحقق‌می‌بخشد. ازین‌روست که درفعالیت ادبی مسألهٔ التزام وتعهد، به‌مثابهٔ امری که لازمهٔ تصورغائیت درفعل انسانی است، مطرح می‌شود اما باز، ممکن هست مواردی پیش بیاید که اجتناب از هرگونه تعهد وسیله‌یی باشد، برای تحقق نهایی غایت انسانی.

در هرحال طبیعت و نهاد دنیایی که منتقد شناخت آن را هدف خویش می‌یابد با تصور نفی غائیت ملازم نیست اما این نکته مانع ازآن هم نیست‌که شناخت منتقد فقط دریك شکل عاری ازشایبه، مطلوب‌باشد. چرا که نفوذ درچنین دنیایی‌که خود به‌هر حال هدف و غایتی دارد وقتی برای منتقد ممکن هست که صمیمانه در صدد شناخت باشد -شناخت صمیمانه. ازینجاست که من مکرر گفته‌ام نقد خوب هزار گونه هست، و اما نقد بد یك‌گونه بیش نیست و آن نقدی است‌که عاری ازمجاهدهٔ صمیمانه باشد -وعاری ازشناخت صمیمانه. درحقیقت همین شناخت صمیمانه است که منتقد را وامی‌دارد تا درمجاهده‌یی‌که جهت نیل به‌این غایت داردفقط به‌حقیقت‌جویی بیندیشد وبس. یعنی ارزیابی خویش را برنهج درست انجام دهد تاشناخت واقعی و دقیق برایش حاصل آید نه‌شناخت اجمالی و غیر واقعی. اما آیا برفرض آنکه منتقد خود را ازهرگونه شایبه‌یی خالی‌کند باز شناخت واقعی و دقیق برایش ممکن هست یا نه؟ این مسأله‌یی است که منتقد را با همان مشکل اساسی حکماء مواجه می‌کند درباب حدود شناخت. درحقیقت محدودیت منتقد وعدم قدرت وی براینکه وجود خود را از هرگونه شایبه‌یی خالی کند سبب می‌شود که از لحاظ نظری نقد عملی امری به‌کلی غیرممکن جلوه کند لیکن از دیدگاه نظری نیل

به‌شناخت واقعی و دقیق‌البته غیرممکن‌نیست الا آنکه مثل آنچه حکماء ما درباب حکمت می‌گفتند امکان آن محدودست به‌حدطاقت بشری.

معهذا چون دنیایی که فیلسوف باشناخت آن سروکار دارد با دنیایی کـه شناخت آن مورد توجه منتقدست تفاوت دارد البته نباید توقع داشت شناخت این دوگونه دنیا هم یك‌گونه باشد و از یك مقوله. دنیای موردنظر منتقد دنیای شعر وادب است و تازه درین باب هم جای بحث هست‌که آیا خود شعروادب را می‌توان از مقولهٔ معرفت وشناخت به‌شمار آورد یا نمی‌توان؟ مخصوصاً که اگر شعر و ادب چیزی جز نوعی شناخت نباشد کار منتقد شناخت نوعی شناخت خواهد بـود- از مقولهٔ علم شناخت (Epistemology) و اگر امر مستقلی از مقولهٔ واقعیت انسانی باشدکار منتقد از مقولهٔ شناخت وجود (Onthology) خواهد بود. آنچه ادب و شعر را از مقولهٔ نوعی ذات و وجود مستقل جلوه می‌دهد، این نکته است که اثرادبی درطی زمان‌که دوام پیدا می‌کند تقریباً وجودی مستقل‌اما بالان وفزاینده می‌شودکه همراه زمان رشد می‌یابد و همواره به‌همانگونه که از زیردست آفرینندهٔ خویش بیرون می‌آید باقی نمی‌ماند. حتی به‌قول تی.اس.الیوت، وقتی اثر ادبی تازه‌یی به‌وجود می‌آید درعین‌حال برای تمام آثار ادبی دیگر که قبل ازآن بوده‌اند واقعهٔ تازه‌یی روی داده است. اینکه بعضی منتقدان معاصر می‌گویند هراثرادبی‌که شایستهٔترجمه به‌نظرمی‌رسد باید هرپنجاه سال‌یکبارازسرترجمه شود چراکه هرنسل تازه‌شاهکار-های ادبی را باشیوه‌یی‌که خاص خود اوست تلقی‌می‌کند[۲] در واقع به‌همین‌ملاحظه است‌که آثار ادبی بعد از ولادت خویش نیز اگربمانند رشد وکمال دارند وهرگز به‌آن صورت‌که‌آفرینندگانشان‌آنهارا به‌وجود آورده‌اند باقی نمی‌مانند. البته مراد آن نیست که تصرف در آن آثار میشود و در طی زمان افزود و کـاست در آنها حاصل می‌آید مقصود آنست که طرز تلقی مردم درطی زمان، دگرگونی آشکاری در مفهوم و معنی آن آثار به‌وجود می‌آورد. فی‌المثل دیوان حافظ را آنگونه که درعصرما تلقی می‌کنند و محتوایی‌که در روزگار ما به‌آن بار می‌کنند با آنچه در هنگام حیات خود شاعر بدان اسناد می‌کرده‌اند البته تفاوت دارد و اگر در عصرما به‌بعضی از مفاهیم مربوط به‌عصر خود او ـ آنگونه‌که فقط از طریق نقد تاریخی

به‌آن می‌توان رسید ـ توجه نمی‌شود درعوض مفاهیم تازه‌یی ـ آنگونه که مربوط به‌مسایل عصر ماست ـ به‌آن افزوده شده است که درآینده نیز دیوان حافظ از آن به‌کلی خالی نخواهد شد وحتی دایم برآن چیزهایی افزوده خواهد گشت و هر عصر تصویر خاص خود را برتصویر گذشتهٔ حافظ می‌افزاید و عجب نیست که در پایان چندین قرن حافظ هنوز وجود بالنده‌یی تلقی شود و ازین حیث دنیای شعر و ادب‌هم مثل دنیای واقعیت‌های حسی ـ منتهی به‌نحوی خاص خود ـ دنیای ذوات و عوارض خواهد بود نه‌دنیای شناخت‌های ثابت و مجرد. با اینهمه، از همین‌کائنات بالنده و فزاینده‌هم مثل کاینات عالم حسی آنچه موضوع شناخت واقعی قرار می‌گیرد در واقع ذوات (Noumenes) نیست عوارض (Phenomenes) است.

البته این نکته‌هم هنوز به‌هرحال محل بحث است که آیا شعر و ادب غیر ازآنکه خود ذوات مستقل وکاینات عینی ـ از نوع واقعیت‌های ثانوی و انسانی ـ هستند، ازمقولهٔ علم‌هم به‌شمار توانندآمد یا نه؟ درهرحقیقت‌بعضی صاحبنظران می‌پندارند که آنچه شاعر یا داستان‌نویس ابداع می‌کند قطع‌نظر از آنکه یك امر مستقل و لااقل یك پدیدهٔ واقعی و انسانی است از لحاظ ماهیت خود نوعی معرفت است چرا که به‌هرحال تعبیریست از آنچه در «نزد» نویسنده یا در «قصد» او حقیقت‌نام دارد. حتی‌ارسطوهم در فن شعر این نکته را خاطرنشان‌کرده است‌که درمقابل‌آنچه مورد توجه مورخ‌است وچیزی جز حقایق‌جزئی نیست آنچه مورد توجه‌شاعرست عبارتست ازحقیقت‌کلی.[۳] اما اگرشعروادبیات‌نوعی‌معرفت باشد ودرمعرفت‌نظربه‌کشف‌ودریافت حقیقت وواقع داشته باشد تفاوت‌آن با علم درچیست وشعر و ادب چگونه می‌تواند در قلمرو خیال و دنیای رؤیاها و ضمیر ناخودآگاه نفوذکند؟این تفاوت را قطعاً باید درتفاوت بین دوگونه دنیا ودنیای حسی و دنیای شعرکه نوعی تصویر آن است ـ جستجوکرد. درحقیقت، یك‌تفاوت عمده بین شعر وعلم درهمین نکته است‌که علم با دنیای حسی و واقعی سروکار دارد و با قوانین و اصولی که برآن دنیا حاکم است درصورتیکه شعر و ادب با تأثر و احساسی سروکار دارد که این دنیای حسی و واقعی درما پدید آورده است و ازین‌روست که برخلاف علم آنچه ازشعرحاصل‌میشودهمه‌جا یکسان‌نیست وبرحسب‌احساس وادراك آفرینشگران

این آثار تفاوت دارد. این تفاوت از اختلاف میزان تأثر و از تفاوت دید و ذوق ناشی است و مربوط است به‌اینکه منشأ این احوال، به‌هرصورت، امور ذهنی‌است اما البته درعلم این تفاوت نیست چرا که قوانین دنیای حسی به‌قلمرو امـور عینی تعلق دارد و به‌خواست وخوشایند ما مربوط نیست. برای آنکس که به‌عنوان اهل علم با دنیا سروکاردارد دنیا همواره همان‌است که هست اما کسی که به‌عنوان‌هنرمند و شاعر با دنیا سروکار دارد دنیای او ادراکات و عواطف اوست که مربوط است به‌توالی بی‌وقفهٔ جریان حیات. درواقع برای آنکس که مرد علم است شب مدت محدودیست ازدورهٔحرکت وضعی کرهٔ ارض وحد آن فقط برحسب قوانین‌ریاضی در زمان ومکان معین ممکن هست دراز یا کوتاه شود اما برای شاعربرحسب‌آنکه شب در وصال دوست بگذرد و یا درفراق به‌سرآید امکان دارد بیش از آنچه در واقع هست‌کوتاه یا بلندجلوه کند. معهذا دنیای علم‌با پیشرفتهایی که دایم دروسایل و مقدمات‌آن حاصل می‌آید طبعاً همواره درمعرض تبدل واقع‌میشود وآنچه‌امروز یك حقیقت علمی محسوبست ممکن است فردا چنان نباشد درصورتیکه دنیای‌شعر که خود برحسب احوال و اوضاع، در ازمنه و امکنه مختلف تفاوت دارد همواره همان حالت تحرك و تغیر دایم خود را حفظ می‌کند و به‌همین سبب با گذشت‌ایام حقیقت آن چندان تغییر و تبدیل نمی‌یابد ازین‌رو نباید تعجب کرد کـه فی‌المثل قانون ابن‌سینا، به‌عنوان یك اثر علمی، درمقابل دگرگونیهایی که درقلمرو شناخت علمی حاصل‌آمده است معروض دگرگونی شود و اعتبار علمی خود را تدریجاً از ازدست بدهد درصورتیکه شاهنامهٔ فردوسی ـ اثرشاعرانه‌یی که همزمان باآن به‌وجود آمدـ درطی قرنها همچنان بالنده و فزاینده باقی بماند.

نقد ادبی ازآن‌جهت که به‌قول ماثیوارنولد می‌کوشد تاشناخت بی‌شایبه‌یی ازدنیای شعر و ادب حاصل کند درعمل بادشواریهای بسیار سروکار داردکه قبل از هرچیز باید محدودیت‌های انسانی ـ حـدود طاقت بشری ـ مربوط به‌منتقد را سرمنشأ این دشواریها شمرد. اگر آنگونه که ماثیوارنولد می‌پندارد هدف منتقد درعین حال آن باشد که بهترین محصول اندیشه و دانش را درمعرض شناخت آورد غـایت کار نقد عبارت خواهد بود از ارزیابی ـ داوری. درحقیقت این طرز تلقی هم الزام

می‌کند که نقدبرای ارزیابی ملاك ومعیاری نیزداشته باشد. اما کدام معیار و کدام ملاك؟ به‌هر حال فقط درصورتیکه موازین و معیارهایی وجود داشته باشد منتقد می‌تواند امید داشته باشدکه داوری او درنظر دیگران هم معتبریا لااقل مقبول تلقی شود. اما یك نظر اجمالی به‌تاریخ شعر وادب نشان می‌دهدکه درباب چنین مقیاس و معیاری تاچه‌حد اختلاف‌نظرهست. منتقدی‌هست‌که لطف وکمال یك‌اثر راناشی ازسادگی‌آن می‌داندمنتقدی‌هم‌هست‌که یك‌اثررا به‌خاطر زیبایی وآرایش مصنوعی آن‌زیبا وعالی می‌یابد. اثری‌را به‌جهت‌آنکه اخلاقی‌است بعضی منتقدان ستوده‌اند اثری را هم به‌سبب آنکه اخلاق جاری را پامال کرده است بعضی منتقدان دیگر ستایش کرده‌اند. نزد برخی، تنوع و کثرت مناظر و موضوعها موجب میشود که شعری درخور تمجید جلوه کند و نزد بعضی دیگر وحدت ویکسانی است‌که اثری را شایستهٔ اعجاب وتحسین می‌سازد. یك نقاد، اثری را به‌خاطر شوروهیجان تب‌آلودی که درآن هست می‌ستاید و نقاد دیگراز یك اثر به‌خاطر آرامش و سکونی که دربیان وفکرنویسنده‌اش محسوس است ستایش می‌کند. تاریخ نقدادبی‌آگنده است از اینگونه داوریهای‌گونه‌گون‌که نشان می‌دهد دست یافتن به‌مقیاس واحد تا چه حد دشوار است.[۴]

به‌علاوه اگر درباب این مقیاس و میزان هم در یك دوره یـا در یك اقلیم یك چند اتفاق نظر نیز حاصل‌آید بازممکن است منتقد دررعایت این میزان درمعرض اشتباه واقع شود. نه‌فقط به‌آن جهت‌که وجود اومحدودیتهای روحی، اخلاقی، اجتماعی، و دینی دارد و خواه ناخواه دستخوش پیشداوریهای نـاشی ازین محدودیتهاست بلکه نیز ممکن است وی درقضاوتهای خویش دچار شتابزدگی هم بشود، از مقدمهٔ درست نتیجهٔ نادرست بگیرد یا نتیجهٔ درست را از مقدمهٔ نادرست بدست آورد. این دشواری را هم درپیش دارد که اگر از قدرت آفرینندگی به‌کلی بی‌بهره باشد شاید نتواند محرکات واقعی نویسندگان و شاعران را درك کند و اگـر خود آفریننده هم باشد بساکه اشتغالات ذهنی ومسایل شخصی نیز او را ازغور درست دریك اثر باز دارد. درادبیات مخصوصاً این اشکال هم هست که برخلاف آنچه فی‌المثل درمورد یك بنای کهن یا یك پردهٔ تصویر مطرح است منتقد سروکار با

امری مادی و ملموس ندارد سروکارش با تصویریست که ازیك داستان، یك شعر، یا یك نمایشنامه درذهن وی حاصل شده است. بنابراین، چیزی که مورد بحث و فحص اوست تجربهٔ خود اوست نه‌یك واقعیت خارجی وتازه تصویری هم‌که وی از یك شعر یا یك داستان درذهن دارد ناشی از تجربهٔ اوست دروقتی که مشغول مطالعهٔ آن اثربوده است. اما همانطورکه برحسب قول مشهور انسان هرگز، دوبار دریك آب غوطه نمی‌خورد بدون شك تصور و دریافت منتقد هم آنگونه که در هنگام نوشتن نقد دارد با آنچه در اولین برخورد با اثری که مورد انتقاد اوست برایش حاصل شده است البته تفاوت دارد. اصلاً درفاصلهٔ بین اولین باری‌که وی یك اثر را خوانده است با دومین بار که آن را می‌خواند بیشك در وجود وی از همان خواندن اول تغییری حاصل شده است و اکنون دیگر وی در دومین‌بار همان شخصی‌که آن اثر را برای اولین بارخوانده است نیست و چگونه می‌تواند مطمئن باشد که احوال نفسانی‌وی درنحوهٔ تلقی‌ازین‌اثر، درفاصلهٔ باراول وبازدوم همچنان یکسان باقی مانده باشد؟ به‌علاوه ممکن است منتقد به‌درستی نتواند تمام احوالی را که از تأثیر مطالعه دروی پدید آمده است و درایجاد نحوهٔ تلقی و قضاوت او تأثیر گذاشته است در خاطر نگهدارد تا داوری خود را از تأثیرهای نامساعدی که ممکن است احیاناً ربطی هم به‌ارزش واقعی اثر نداشته باشد دور و مصون دارد و آن را با میزانهایی که خود وی آن را معتبر می‌شناسد کاملاً هماهنگ بنماید. از اینها گذشته اگرمنتقداز تلقی وادراك خویش‌هم مطمئن شود باز این امکان هست که طرز تعبیر و لفظ و بیانی که دارد نتواند تمام دریافت او را به‌درستی منعکس کند چرا که اصطلاحات مربوط به‌نقادی ـ آنگونه که وی آنرا از دیگران اخذ و تلقی‌کرده است ـ ممکن است دقیق وصمیمانه نباشد و اگر خود وی نیزاصطلاحات تازه بسازد بیم آن هست‌که آن تعبیرات را عامه درهمان معانی‌که مراد اوست درك نکنند یاآن اصطلاحات را از راه تکرار و سوء استعمال تدریجاً چنان دست‌فرسود سازند که بعدها مراد واقعی وی از آن عبارات به‌آسانی درك شدنی نباشد.

دربین ملاکهایی که منتقدان در ارزیابی‌آثار ادبی برآنها غالباً تکیه کرده‌اند آنچه «عقل» (Reason)و«طبع» (Nature) خوانده میشودمخصوصاً مبنای مکتب کلاسیك

نو درادبیات قبل ازعهد رمانتیك بوده است. منتقدان این مکتب که بوالو فرانسوی والکساندرپوپ انگلیسی ازبرجستگان آنها بشمارند درواقع آثاری را می‌پسندیدند که با آنچه‌آن را مقتضای عقل وطبع می‌خواندند ـ واین نامی بود که‌آنها برتقلید شیوهٔ کلاسیك یونان ورم باستانی می‌نهادند ـ موافق باشد. اما عقل و طبع درهمهٔ خلق و در تمام ادوار وآفاق جهان بریك گونه نیست تا آن را بتوان ملاك ومعیاری برای ارزیابی‌گرفت و در حقیقت نهضت رمانتیك هم که مکتب کلاسیك را به‌آن صورت که دراروپای عصرلوئی‌ها بود به‌کلی تعطیل کرد درتخطئه و رد موازین آن، خود هم به‌اقتضای طبع وعقل متشبث می‌شد. به‌علاوه آنچه انسان را از مطالعهٔ آثار ادبی متمتع می‌کند توافق آنها با طبع و عقل نیست زیرا ممکن هست آثاری نیز وجود داشته باشد که با اقتضای طبع و عقل هم توافقی نشان ندهند و با اینهمه، مورد پسند و قبول ما واقع شوند. اینکه کانت زیبایی را غائیتی بدون غایت‌می‌داند،[5] حقیقتی‌است که درعین‌حال منشأ مکتب نقد هنرشناختی ـ ازادگارپو و والترپاتر تا بندتوکروچه وجوئل اسپینگارن ـ شده است.

درهر حال اختلاف درباب ارزش میزانهای گونه‌گون آن اندازه است که به‌نظر می‌آید مبانی و اصول در هر دوره و هرجامعه می‌بایست تابعی از اقتضای زمان و محیط باشد و همین نکته است که تصور روش تاریخی را الزام می‌کند. معهذا این روش تاریخی گه‌گاه در نقدادبی ممکن است نتایج نامطلوب به‌بار آورد چرا که احتمال دارد منتقد را به‌اشتباه مورخ دچارسازد ودراو این تصور را القاء کند که آنچه از لحاظ تاریخی مهم است ازلحاظ ادبی و هنری محض هم ارزش دارد. به‌علاوه این شیوه ممکن است منتقدرا به‌این خطا بیندازد که اثری‌ادبی رابدانجهت که معرف احوال‌یك عصرست بستاید واثری دیگر را بدان‌سبب که فی‌المثل چیزی از ویژگیهای عصررا منعکس نمی‌کند ناچیز شمارد. اما البته شك نیست که تاریخ گرایی[6] (Historicism=) یك ویژگی‌عمدهٔ نقدادبی‌عصرحاضرست‌ولااقل درنقدی که به‌شناخت جزمی وعینی وبی‌شائبه نظردارد، رابطه‌یی که منتقد بین‌اثر بانویسندهٔ آن تصور می‌کند اجازه نمی‌دهد که منشأ تاریخی اثر را نادیده گیرد. زیرا درهر دوره عقاید و سلیقه‌هایی هست که طرز ارزیابی مردم را درمورد آثار ادبی هدایت

می‌کند و خواه ناخواه مولود حوادث و احـوال لحظه‌ها و ادوار تاریخی است. این چیزیست که درقرن‌ما نیز مثل قرنهای گذشته به‌طور بارزی جلوه دارد، و البته ملاکهایی که قرن‌ما در ارزیابی به‌کار می‌برد ناچار منشأ تاریخی خود را دارند. درست است که آنچه درامریکا دراوایل قرن حاضر نقدنو خوانده می‌شد رهایی ازین قیود را طلب می‌کرد. اما این رهایی از قیود چیزیست که نقادان مکتب هنر برای هنر هم به‌نوعی دیگر آن را مطرح می‌کرده‌اند و قبول‌آن درحکم نفی یك یا چند ُبعد آثار انسانی است: بعد تاریخی، بعد اخلاقی، بعد اجتماعی وجزآنها. در حقیقت نفی بعد تاریخی مثل اینست که از منتقد بخواهند یك اثـر کامو یا برشت را به‌جای‌آنکه درجـّوِ فرهنگی اروپای دوران جنگ دوم‌جهانی ارزیابی کند، چنان بررسی‌نماید که‌گویی این اثر تعلق به‌دوران لویی چهاردهم یا عصراگوست قیصررم باستانی دارد. این غیـر ممکن است، و اصلاً شناخت و ارزیـابی نیست. البته در ارزیابی‌با ملاک تاریخ هم‌آنچه اهمیت داردآنست‌که منتقد هرگونه ملاک دیگر را به‌خاطر ملاك تاریخی نفی نکند و بدین اکتفا نکند که همه چیز را فقط بامعیار تاریخی بسنجدوفی‌المثل‌بعد روانشناختی یا زیباشناختی‌آثار ادبی‌را نادیده بگیرد. در واقع، تاریخ‌گرایی از منتقد طلب می‌کند که هرگز درصدد برنیاید آثارادبی یك دوره را با قواعد و معیارهای دورهٔ قبل یـا دورهٔ بعد بسنجد. چنین کاری مثل آنست که کسی را به‌خاطر امری که درآن باب تعهد و مسئولیتی ندارد موآخذه کنند. بدون شك قواعد فن شعر ارسطو و هوراس به‌منتقد کمك می‌کند تا آثار اوری پیدس، اریستوفانس، و ویرژیل را که از لحاظ تاریخی در جایگاه واقعی آنها نهاده است بهتر ارزیابی کند اما اگر وی بخواهد آثار شیکسپیر، شیلر، و بایرون را که از لحاظ تاریخی به‌ادوار دیگر تعلق دارند همچنان با همان معیارها بسنجد و اقتضای احوال زمانه‌شان را درنظر نگیرد، درشناخت و ارزیابی خویش توفیقی نخواهد یافت. بااینهمه منتقدی هم‌که زیاده به‌تاریخ می‌نگرد درمعرض این خطرهست‌که اصلاً به‌جای نقدادبی درنقد تاریخی مستغرق شود ودرعوض ارزیابی ادبی به‌ارزیابی تاریخی بسنده کند و باز پاره‌یی ُبعدهای یك اثر را نادیده گیرد. نظیرهمین خطربرای منتقدی هم‌که ادبیات را به‌چشم یك روانکاو یا یك‌روانشناس می‌نگرد هست. در حقیقت طرز دید امثال فروید و یونگ در فهم و شناخت‌بعضی

دقایق آثار ادبی تأثیری روشنگر دارد که اهمیت آن را انکار نمی‌توان کرد. فی‌المثل «تأثیر ناخودآگاه فردی» ـ آنگونه که فروید خاطرنشان می‌کند ـ و تأثیر «ناخودآگاه جمعی» ـ آنگونه که در بیان یونگ هست ـ البته در توجیه نحوهٔ پیدایش قسمتی از آثار ادبی قابل ملاحظه است اما ادبیات تنها به‌قلمرو ناخودآگاه تعلق ندارد و ضمیر خودآگاه و عکس‌العمل ارادی هم ـ قطع‌نظر از تفسیری که فروید و یونگ از آنها می‌کنند ـ حق دارند سهم خود را از آن مطالبه کنند یا تفسیر یونگ و فروید را محتاج به‌اصلاح و تصحیح بیابند. به‌علاوه دید یك روانکاو در آثار شاعران و نویسندگان فقط «موارد» (Cases) ی را که معرف ناهنجاریهای روانی و عصبی است می‌جوید و چون غالباً ارزیابی اثر را با ارزیابی صاحب اثر خلط می‌کند، به‌اشتباههای سخت منجر میشود. در واقع منتقدی که یك قطعه شعر را معرف یك لحظهٔ تاریخ یا یك حالت روانی نویسنده و شاعر تلقی می‌نماید غالباً فراموش می‌کند که ممکن هست در آن قطعه آفرینندهٔ اثر عمداً سعی کرده باشد احوال خود و زمانهٔ خود را از نظر خواننده مستور بدارد یا آن را دیگرگون جلوه دهد و پیداست که در چنان حالی داوری منتقد تا چه حد در معرض اشتباه خواهد بود.

ارزیابی معیارها بدون شك منتقدی را که به‌شناخت خویش اهمیت می‌دهد با این بحث مواجه می‌کند که از نقد ادبی چه نقش و وظیفه‌یی (Function) را بایدانتظار داشت و حدود قلمرو آن را تا کجا باید وسعت داد؟ به‌هرحال نقد، خواه آنگونه که بعضی صاحبنظران می‌خواهند عبارت از کشف وجستجوی زیبایی‌های یك اثر باشد یا آنگونه که اقتضای لفظ در نزدماست بررسی درعیب‌ها و خلل‌هایی باشد[۷] که در کلام نویسنده یا اثر اوهست، آنچه منتقد بدان نیاز دارد ملاك ومعیاریست تا در ایفای نقش واقعی منتقد به‌او کمك کند. اما تمییز زیبایی وزشتی بدون‌شك فقط یك جنبه از نقش واقعی منتقدست چرا که اثر ادبی ممکن است ورای زیبایی ابعاد دیگر هم داشته باشد که آنهمه را با این معیار واحد نمی‌توان سنجید. کلام ویکتور هوگو که می‌گوید سراسر قلمرو انتقاد آنست که معلوم کند اثری خوب است یابد حدروشنی برای نقش ووظیفهٔ منتقد معلوم نمی‌کند چراکه مشکل وی عبارت میشود از اینکه خوب وبد را بداند که چیست؟ قول‌جویل اسپینگارن

هم که تحت نفوذ تعلیم کروچه می‌گوید نقد فقط باید این را معلوم کند که هنرمند چه می‌خواسته است بگوید و آیا آنچه را می‌خواسته است توانسته است بیان کند یا نه[۸]، خود در این مورد چندان مشکلی را حل نمی‌کند. زیـرا، نه‌فقط فهم اینکه هنرمند واقعاً چه می‌خواسته است بیان کند گه‌گاه جز از روی ذوق شخصی برای منتقد ممکن نیست بلکه نیز درك این نکته که وی تا چه حد در بیان مـراد خویش توفیق یافته است ملاك روشنی ندارد. تازه این مسألهٔ دیگـرهم ممکـن است طبعاً برای منتقد پیش بیاید که آنچه هنرمند خواسته است بگوید آیا ارزش گفتن داشته است یانه؟ و این خود رشته‌یی است که سردراز دارد ومنتقد را ممکن است به‌قلمرو مشاجرات اخلاقی و اجتماعی بکشاند و ناچارش کند که آثار ادبی را نـه‌با ملاك ادبی بلکه با ملاکهای فلسفی ارزیابی نماید. بدینگونه، نقد ادبی با بحث و نقد در مسایل فلسفی خلط میشود و منتقد چاره‌یی ندارد جز آنکه در اول قدم برای خـود این مسأله را طرح وحل کند که وظیفهٔ نقد و ارزش و حدود آن چیست؟

در هرحال تحقیق درشناخت نقش و وظیفهٔ نقد برای منتقد همواره یك‌مسألهٔ اساسی است. با آنکه مسأله، مخصوصاً در قرن اخیر موضوع مناقشهٔ جدی واقع شده است در گذشته نیز کمتر منتقد راستینی بوده است که درباب حدود وارزش کار خویش نوعی مبنای فلسفی یا به‌هرحال نوعی تصور فلسفی نداشته باشد. حتی افلاطون و ارسطو مسألهٔ نقش و وظیفهٔ نقد را در خاطر داشته‌اند چنانکـه در مقابل افلاطون که بیشتر به‌جنبهٔ اخلاقی و سیاسی توجه دارد نظریهٔ ارسطو براین نکته مبتنی بوده است که نقد می‌بایست شعر و ادب را همچون نوعی فعالیت انسانی تلقی کند وبا تکیه براستقراء وقیاس آن را ازجهت ارتباط با احوال انسانی‌ارزیابی نماید. تا آنجا که تاریخ تحول نقد ادبی نشان می‌دهد در بین مقاصدی که نقد به‌عنوان نقش و وظیفهٔ خویش دنبال کرده است، آنچه مخصوصاً در نزد شاعران و نویسندگان مورد توجه شده است این نکته است که نقد می‌بایست طرز کاروسبك و اسلوب آفرینندگان آثار ادبی را توجیه و تبیین کند. در واقع دربین شاعـران غربی، از دانته تا هوگو واز وردزورث تاالیوت، تعدادی‌آفرینندگان‌آثار ادبی‌نقد را به‌همین منظور دنبال کرده‌اند و این البته نوعی هدف عملی بوده است برای‌نقد و نقادی. حتی این هم که بعضی دیگر نقد را وسیله‌یی برای توجیه وتبیین ضرورت

اصل شعر وادب تلقی کرده‌اند از همین مقولهٔ نقد عملی است چنانکه در رسالهٔ«فن شعر» هم هدف ارسطو ظاهراً تا حدی دفاع ازشعر بوده است در مقابل حمله‌یی که افلاطون به‌وجود وبه‌ضرورت اجتماعی آن می‌کرد. نه‌فقط درقرون وسطی ودوران رنسانس نقد ادبی غالباً به‌دفاع از شعر در مقابل ایمان پرداخته است بلکه در عصر جدید نیز بعضی اوقات منتقدان لازم دیده‌اند در مقابل دعـاوی منفعت‌جویانه یا مبتنی براصالت عمل، از ضرورت وجود شعر دفاع کنند.

معهذا ورای دفاع از ضرورت شعر وادب، نقد شاعران و ادیبان گه گاه مخصوصاً متوجه به‌تعلیم و ارشاد صاحبذوقان یا حتی عامهٔ خوانندگان آثار ادبی بوده است. در واقع، از قدیم بعضی ادیبان و شاعران رساله‌ها و کتابها تصنیف کـرده‌اند تا بالفعل راهنمای نویسندگی و شاعری برای تازه‌کاران باشد. البته امروز شایدهیچ منتقدی جدی اوقات خود را به‌این جنبه از کار نقادی مصروف نمی‌کند چرا کـه عصرما، در آنچه به‌ادبیات مربوط است چنان به‌ابـداع اهمیت می‌دهد کـه دیگر مسایل مربوط به‌اصول فن و قواعد وحدت‌ها را نمی‌توان به عنوان حـدود و قیود اجتناب‌ناپذیر برطرز بیان شاعر ونویسنده‌تحمیل کرد. درحقیقت اگر قول ساموئیل‌ـ جانسون که از روی واقع‌بینی می‌گوید «بیشتر، عمل وطرزکار نویسندگان است که موجب پیدایش قواعد می‌شود نه‌اینکه قواعد رهنمای عمل و طـرز کار آنها باشد»[۹] درست است چگونه می‌توان پذیرفت که نوخاستگان فقط بدانجهت که از حیث زمان دیرتر از پیشینیان آمده‌اند حق ندارند با عمل و طرز کار خویش‌قواعد تازه بسازند و گویی این کار فقط اختصاص به‌گذشتگان دارد؟ درینصورت هر کس که طرز کاری قابل قبول دارد می‌تواند طرز کاری را کـه قاعده تلقی شده است «بیقاعده»کند و قاعدهٔ دیگری به‌جای آن بنشاند. درینصورت نقد فنی، تا آنجاکه هدف آن نظارت دراجرای‌آنچه قواعد فن نام دارد باشد، دیگرنقدی جدی‌نخواهد بود. با اینهمه نقد صوری که امثال تی.اس.الیوت و عزراپاوند در عصر ما دنبال کرده‌اند تا حدی نظر به‌همین تعلیم و تبیین رموز و اصول دارد. الیوت خاطرنشان می‌کند که درنقدهای نخستین عزراپاوند مخاطب غالباً عبارت بود از «شاعرجوانی که شیوهٔ او هنوز شکل‌نگرفته بود» ودربارهٔ کارخودش به‌صراحت می‌گوید«بهترین

قسمت نقد ادبی که من نوشته‌ام عبارتست از آنچه به‌طور ضمنی از شیوهٔ کار من حاصل شده است.» تصور آنکه شاعران استاد وظیفهٔ خودمی‌دانند که تازه‌کاران را هدایت وارشاد کنند ناشی‌ازیك سنت دیرینهٔ کسانی‌است که از قدیم همواره شعررا همچون حرفه‌یی تلقی می‌کرده‌اند یامجموعه‌یی ازرموز و فنون مضبوط ومنظم‌می‌دانسته‌اند. آنچه منوچهر شصت‌کله، موافق روایت صاحب راحة‌الصدور، در باب سید اشرف غزنوی نقل می‌کند که در مکتب‌ها می‌گشت و کودکان را در مطالعهٔ آثار شاعران تشویق و ارشاد می‌کرد از نوع همان کاریست که هوراس در نظم‌و تصنیف‌منظومهٔ فن شعرخویش منظورداشت‌وباتوجه به‌همین‌مقصودبودکه‌اسکالیجرو، یك منتقد عهد رنسانس هم‌درشرح فن‌شعرخاطرنشان‌می‌کردکه هدف وی‌آنست‌که شاعر بیافریند.[۱۰] در حقیقت اعتقاد بـه‌اینکه نقد ادبی وظیفهٔ ارشاد و تعلیم فنی‌دارد نزد بسیاری از منتقدان امـری معقول تلقی می‌شده است و لیکن کسانی کـه نقد را عبارت ازبیان تأثرات شخصی در برخورد با آثارادبی می‌دانند به‌سبب‌آنکه غالباً به‌اصول قطعی و مطلق اعتقاد ندارند، چنین وظیفه‌یی را انکار می‌کنندهرچند شاعران و آفرینندگان آثار ادبی ممکن است ازنقدهای این جماعت نیز نکته‌هایی در باب رموز و فنون کار خویش بیاموزند. غالب منتقدان دیگر، از نقادان مکتب کلاسیك اروپایی گرفته تا کسانی‌که در روسیهٔ امروز واقع‌گرایی سوسیالیست را یگانه ملاك ارزیابی آثار ادبی می‌شمارند در واقع بیش‌وکم نقد را، علاوه برسایر فوایدی که از آن توقع دارند، همچون وسیله‌یی برای تعلیم فنون و اصول‌نیزتلقی می‌کنند. حتی قول سنت بووهم‌که معتقد بود ارزیابی عامه، نویسنده رادرشناسایی کار خویش کمك می‌کند وکلام ماثیوآرنولد که مدعی بود همواره یك مجاهدهٔ انتقادی می‌بایست بریك مجاهدهٔ ابداعی مقدم باشد و آن را رهنمایی کند هـردو مبتنی برهمین طرز تلقی از وظیفهٔ نقد بود.

به‌خاطر تأثیری که نقد درهدایت ذوق عامه دارد بعضی منتقدان، ازجمله سنت بوو از آن توقع داشته‌اند تـا جامعه را تهذیب کند، ذوق را اصلاح نماید، و آنچه را می‌بایست درنزد جامعه تبدیل به‌سنت شود پیشاپیش اصلاح وتصفیه نماید. این نیز همان چیزیست‌که نقدادبی وقتی به‌قول ماثیوارنولد بهترین چیزی را که درحوصلهٔ

فکـر و دانش انسانی گنجیده است، عرضه می‌کند می‌تواند تـأمین نماید. اودن (Auden) هم که می‌پندارد منتقد می‌بایست شناخت فرهنگ‌های گذشته را توسعه دهد، خواننده را با وحدتی که درحیات انسانی‌هست آشنا سازد و رابطه‌بین ارزش‌های انسانی را با سایر ارزش‌ها مکشوف سازد به‌همین وظیفهٔ نقد نظر دارد. همین نکته است که منتقد را دایم بین نویسنده و خوانند واسطه می‌کند و درواقع تصور نقدی هم که مبنی‌برترویج مرام وعقیدهٔ خاصی باشد حاکی ازهمین طرزتلقی است. تامس کارلایل هم به‌همین معنی‌نظر دارد که‌کارمنتقد را نوعی ترجمانگری می‌خواند، و نقد را همچون ترجمانی تلقی می‌کند بین آنکس که «الهـام یافته» (Inspired) است‌با آنکس که «الهام نایافته» (Uninspired) است، بین پیغامبر وآنها که نوای کلام اورا می‌شنوندو ازکلام اوتنها پاره‌یی جنبه‌های‌مادی‌را درک می‌کنند ولیکن به‌عمق آنها پی‌نمی‌برند. این طرز تلقی‌کارلایل دربین تعدادی دیگر ازصاحبنظران ـ ازهگل تا اسپینگارن ـ نیزهست. البته وقتی‌منتقد به‌عنوان یك‌ترجمان(Interpretor) بین خواننده و نویسنده قرارگیرد این اشکال ممکن است پیش بیاید که هرمنتقد برحسب وضع و زمان و تهذیب و فرهنگ خـاص خویش اثر را به‌نوعی دیگر ترجمانی کند و اثر ادبی، با این طرز برخورد منتقدان خویش به‌صورت امری سیال، غیرثابت، و متغیردرآید که به‌جای استقلال ذاتی تابع طرز تلقی تفسیرگران خویش باشد. اما این سرنوشتی است که اثر ادبی تاهست، هرگز نمی‌تواند خود را از برخورد با آن برکنار بدارد.

یك طرز تلقی از نقد هم که حتی لفظ نقد با مفهوم آن مربوط است وریشهٔ یونانی (Crinein) (=داوری کردن) رأی‌دادن، توجه بدان را اقتضادارد، عبارتست از نقد حکمی (Judicial Criticism)ـداوری ـ سنجش. درتبیین همین طرز تلقی است که ریچاردز می‌گوید منتقد بودن عبارتست از داوری کردن درباب ارزش‌ها.[۱۱] بدون شك، تصور ماثیوارنولد هم که از نقد ادبی انتظار دارد تا بهترین چیزی را که در اندیشه ودرحوصلهٔ دانش انسان‌گنجیده است بشناسد برهمین طرزتلقی مبتنی‌است. آیا مفهوم «بهگزینی» هم که در تصور قدمای ما از مفهوم «نقد» وجود داشته است همین جنبهٔ ارزیابی و داوری را الزام نمی‌کند؟ البته باید دقت‌کرد که دراین طرز

تلقی از نقد ونقادی، کار قاضی که با توجه به‌قانون قضاوت می‌کند با کار آنکس که قانون و قاعده وضع می‌کند اشتباه نشود. منتقد وقتی می‌تواند به‌عنوان قاضی «حکم» دهد که قانون وقاعده‌یی ازپیش‌مورد تبعیت وقبول اکثریت واقع شده‌باشد واگر قانونی که مورد اتفاق وقبول عام باشد درکار نباشد قاضی دیگر به‌هیچوجه، تنها قاضی نیست قانونگذار هم هست و درآنصورت ازکجا می‌توان مطمئن شد که سعی وی درارزیابی آثار ادبی مبتنی برشناخت بی‌شایبه باشد؟ بسیاری از منتقدان که برمبنای مرام اجتماعی یانظری خویش‌آثارادبی را ارزیابی می‌کنند درحقیقت، هم قانونگذارند و هم قاضی و البته ارزیابی آنها ارتباطی با مفهوم شناخت عینی ندارد. درحقیقت شناخت عینی، امری سهل‌الوصول نیست و تازه اگر هم ممکن و حاصل شود، برای ارزیابی کافی نیست بلکه به‌مجرد اقدام به‌ارزیابی حالت عینی خود را نیز از دست می‌دهد. درواقع منتقد که می‌خواهد درباب ارزش یك اثر ادبی «حکم» کند طبعاً می‌بایست درورای شناخت علمی و «عینی» از راه «احساس» هم با اثری که مورد انتقاد اوست مربوط شود. اینجاست که نقد موافق یك تعبیر معروف نوعی تبادل و«توسعهٔ حساسیت» (Development of Sensibility) بین شاعر و منتقد می‌شود و منتقد در وضعی قرار می‌گیرد که یا باید انتظار «شناخت» را بـه کلی کنار بگذارد یا امکان بی‌شایبه بودنش را. چرا که به‌قول ساموئل‌جانسون زیبایی‌های آثار ادبی‌غالباً چنانست که آنها را ازروی دلیل (=Evidence) نمی‌توان ثابت کرد و به‌این سبب غالباً به‌کلی تابع تخیل (Imagination) منتقد می‌شوند. با چنین حالی، پیداست که منتقد به‌آسانی- و جز با حوصله و دقتی نزدیك به‌سرحد وسواس- نمی‌تواند ازنیل به‌آنچه ازمقولهٔ «شناخت بی‌شایبه» شمرده تواند شد دم بزند.

البته نقدی که فقط به‌همین «تخیل» و «حساسیت» مبتنی باشد و درتأمین آن اندازه ازعینیت که امکانش هست نکوشد، امریست که فقط‌ارزش ذهنی دارد ودرصورتیکه حاکی از صمیمیت نقاد نباشد اصلاً نقد هم نیست. معهذا نقد «عینی»- یا نقدی که حتی الامکان عینی باشد- نیز با همه دشواریهایی که درنیل بدان هست امریست که بعضی نقادان درجستجوی آن مجاهده کرده‌اند- نقد علمی. این، همان چیزیست که

مخصوصاً از اواخرقرن گذشته درتکوین تاریخ ادبیات وآنچه تحقیق ادبی خوانده می‌شود جلوه‌دارد. اساس‌این‌طرز، البته نقدمتون‌وحل‌مواردمشکل ومبهم‌آنهااست، و به‌عقیدهٔ این‌نقادان شناخت واقعی ودقیق‌مراد ومقصود نویسندگان‌متون بی‌این‌کار ممکن نخواهد بود. البته نقد وتصحیح متن فقط‌آغازکارست نه‌تمام آن واگر محقق به‌همین اکتفاکند که الفاظ وعبارات رادرمتن تصحیح انتقادی‌کند ودیگر درحاصل آن‌عبارات والفاظ به‌درستی تأمل نورزد درواقع به‌هیچ‌گونه‌شناخت واقعی نرسیده است. اما محقق راستین نقدمتون را فقط وسیله‌یی می‌شناسد تا تحقیق اورا برمبنای علمی استوار کند و او را به «عینیت» نزدیك کند. چرا که ورای آن می‌خواهد اثرادبی یاجریان ادبی‌را که مورد تحقیق اوست تاحد ممکن عاری ازشایبهٔ اغراض ومنافع به‌طور «عینی» بازشناسد. درواقع برخلاف نقدادبی‌که آن را گه‌گاه نوعی آفرینش‌ثانوی (Second Creation=) می‌خوانندتحقیق ادبی‌آفرینش‌نیست نوعی «شناخت» است‌ـوطبیعی است‌که اجتناب ازهرنوع ذهنیت‌گرایی برای‌آن‌ضرورت دارد. درست است که دراین نوع شناخت آنچه موضوع «شناخت» واقـع میشود نیز «خود امر»یست که‌گاه‌گاه به‌کلی مبتنی برعوالم غیرتعقلی یا حتی خلاف تعقل است امـا کارکسی کـه تحقیق دربارهٔ این «امر» می‌کند از لحاظ طـرز تلقی با کار یك عالـم طبیعی ممکن است تفاوت نداشته باشد. البته شیوه‌یی‌کـه محقق ادبی به‌کار می‌بندد تا آنجا که فی‌الواقع نزدیك به‌شیوهٔ کار عالم طبیعی باشد می‌تواند به‌شناخت «عینی» نزدیك شود لیکن نیل‌به‌دقت وعینیت عالم طبیعی برای محقق ادبی درتمام مراحل کارخویش دشواریهای بسیار دارد. به‌علاوه منکران می‌گویند اثر ادبی اصلاً امری نیست که بتواند فی‌نفسه موضوع «تحقیق» واقع شود آنچه اثرادبی می‌تواند «موضوع» آن واقع شود عبارتست از تمتع والتذاذ نفسانی.[۱۲] تحقق دراثر ادبی هم اگر ممکن باشد تازه وقتی است کـه درین تحقیق هدف «شناخت»نه‌نفس‌ادب، بلکه امری‌خارج ازآن، باشد وبدینگونه، وقتی مورخ یا روانشناس درتحقیق راجع به‌یك اثرادبی به‌واقعیات دست می‌یابد حاصل تحقیق او غالباً بیشتر عاید تاریخ و روانشناسی می‌شود نه‌نفس ادبیات. معهذا امروز از استعمال شیوه‌های عینی و بیطرفانه در جستجوی اسناد و مدارك، از سعی درتوجیه واقعیات ازطریق ارتباط علت و معلولی، و از به‌کاربردن شیوه‌های مربوط به‌آمار

و ارقام می‌توان درشناخت جریانهای ادبی گه‌گاه نتایجی به‌دست آورد که هرچند مثل نتایج علوم طبیعی همه‌جا معتبر و کلی نباشد باری درحد اسناد و اطلاعـات موجود، قابل اعتماد هست و به‌هرحال آنچه دربارهٔ یك اثرادبی یا یك جریان ادبی از طریق قواعد علمی می‌توان به‌دست آورد و به‌کمك استقراء و قیاس و تحلیل و ترکیب تجربی و منطقی می‌توان دریافت اگر شناخت «عینی» هم نباشد از آنچه به مجرد احساس وتخیل و اشراق والتذاذ یك‌خواننده حاصل می‌شود به‌مراتب‌مطمئن‌ترست و بیشتر می‌تواند توافق اذهان و آراء را جلب کند. باری، اگر نقدادبی از طریق توسعهٔ حساسیت بین منتقد و نویسنده می‌خواهد در قلمرو تخیل و احساس صاحبان آثار نفوذکند تحقیق ادبی می‌کوشد تا آثار ادبی را مثل «واقعیات مادی» با اسباب و علل و محیط و زمان پیرامون آنها مربوط بدارد و آنها را تا آنجا که ممکن است درحوزهٔ یك نوع شناخت «عینی» وارد کند. ازینجاست که باید قول گوستاولانسون را درین باب پذیرفت که می‌گوید نقد ادبی و تحقیق ادبی دوحرفهٔ متفاوتند که مدتهای دراز نه‌ارتباطی با هم داشته‌اند نه‌اتحادی.[۱۳] به‌علاوه کارتحقیق ادبی غالباً خرده‌نگری است وبرخلاف نقدادبی به‌امر جزئی بیشتر توجه دارد تا به امر کلی. حال محقق هم ازین حیث گه‌گاه همچون حال کسی است که درون جنگل هست اما فقط درخت یادرختی چند را می‌بیند و جنگل را نمی‌بیند. البته درپاره‌یی موارد نیز چون می‌بایست از جزئیات بگذرد، و واقعیات ادبی را ازروی واقعیت‌های دیگر ـ ادبی، تاریخی، یا جزآنها ـ توجیه کند به‌جنگل نیزتوجه پیدا می‌کند. یك نکتهٔ دیگر که کار محقق را از کار منتقد جدا می‌کند این است که برخلاف نقدادبی، تحقیق ادبی می‌بایست دایم در معرض اصلاح و تجدید نظر قرار گیرد و همواره بامعلومات تازه موافق ومنطبق شود. درصورتیکه نقدادبی، مخصوصاً وقتی برمبنای تأثرات شخصی یا برپـایهٔ واقعیت‌های ذهنی مبتنی باشد همواره تصویری ثابت را ارائه می‌کند که هرچندهمیشه‌جایی برای یك نقد دیگر باقی می‌گذارد باز همواره ارزش خود را نیز حفظ می‌کند. درست همین تفاوت را بعضی منتقدان در بین علم و ادبیات هم نشان داده‌اند.[۱۴] چون، برخلاف اثر ادبی که‌کهنگی لطمه‌یی به‌آن‌نمی‌زند اثرعلمی‌حیاتش بستگی دارد به‌تازگی آن. درحقیقت دیکنس وداروین با یکدیگر معاصر بوده‌اند و اکنون آثاردیکنس هم با آنکه مثل آثار داروین کهنه

تلقی میشود دایم طبع و نشر میشود و به‌قول بعضی نقادان اگر خود او هم اکنون زنده بود باز داستان دیوید کاپرفیلد را بدون تغییری چاپ می‌کرد اما اگر کتاب بنیاد انواع داروین امروز چاپ می‌شود دیگر به‌عنوان یك اثر علمی معتبر نیست و اگر خود اونیز امروز زنده بود ومی‌خواست کتابش به‌عنوان یك‌اثر علمی چاپ بشود لازم می‌دید درآن تجدید نظر کند، بعضی فصول‌آن را حذف کند و بعضی مطالبش را شاید دوباره بنویسد، تاکتاب بتواند موافق روز ومنطبق با معلومات عصر تلقی شود. درآنچه به‌قلمرو تحقیق‌ادبی‌مربوط می‌شود نیزبیشك‌حال برهمین‌گونه است. تحقیقی که نیم قرن پیش درباب سعدی یا فردوسی شده است امروز دیگر کهنه است و امروز اسناد و اطلاعات تازه‌یی درباب احوال و آثار آندو شاعر به‌دست آمده است‌که هانری‌ماسه و تئودورنولدکه وقتی آثار خود را درباب این شاعران می‌نوشتند شاید تصورش را هم نمی‌کردند اما نقدی که امروز درباب فردوسی و سعدی می‌نویسند اگر درچهارچوبهٔ واقعیت‌های خشکٔ ادبی‌محدود نباشد وبه‌آنچه «توسعهٔ حساسیت» و مکاشفه و تخیل منتقد خوانده می‌شود نیز فرصت تجلی داده باشد کهنگی نمی‌پذیرد ودرحکم یك اثرادبی زنده می‌ماند. ازین روست که‌امروز فی‌المثل تحقیقی‌که ارنست رنان درباب ابن‌رشد وفلسفهٔ او نشرکرده است دیگر یك تحقیق علمی موافق با معلومات عصرتلقی نمی‌شود اما مجموعهٔ نقدهای سنت‌بوو تحت عنوان گفتگوهای دوشنبه هنوز خواندنی است و معرف طرز تلقی اوست از بعضی جریانهای ادبی عصروی. با اینهمه، جزئیاتی که از تحقیق ادبی حاصل می‌شود غالباً به‌منزلهٔ ماده‌یی است‌که منتقد می‌تواندگه‌گاه ازآن، درکار نقد بهره‌گیرد وکار خود را هرچه بیشتر به‌نوعی شناخت عینی نزدیك کند.

چند امر دیگرهم هست‌که منتقد می‌تواند گه‌گاه به‌عنوان ماده ومصالح ازآن‌بهره‌ها گیرد وبا اینهمه دربعضی مواردآنها را با نقد اشتباه می‌کنند. دستورزبان، بلاغت و بدیع، و همچنین تاریخ ادبیات از آنجمله است. البته دستورزبان چیزیست که درکار ارزیابی می‌توان گه‌گاه آن را یك میزان معتبر شمرد. از نحویان یونانی‌عهد اسکندریه تاراویان ونحاة عهد اسلامی درکوفه و بصره همواره کسانی بوده‌اندکه میزان قدرت و ضعف گویندگان و نویسندگان را از روی صحت و سقم طرزبیان

آنها در رعایت قواعد لسانی سنجیده‌اند. با اینهمه اگر مخالفت با قیاس نحوی، کلام را معیوب می‌کند تطابق باآن‌هم به‌تنهایی کافی نیست تا موجب رجحان کلام بشود. به‌علاوه باآنکه نحویها غالباً خاطرنشان می‌کنند که اینگونه خطاهای‌نحوی را نمی‌توان عذری نهاد[۱۵] بازشك نیست که وقتی کلام گوینده اوجی‌داردمسامحات جزیی را درموردآنها می‌توان اغماض کرد. درآنچه مربوط به‌بلاغت وبدیع‌است نیز البته قدرت‌نمایی شاعر و نویسنده اگر باتکلف و خودنمایی همراه‌نباشدممکن است گه‌گاه مایهٔ اعجاب وتحسین شود امابررسی جنبه‌های بدیع و بلاغت‌به‌تنهایی درنقد به‌شناخت درست منجر نمی‌شود چرا که وقتی از دیدگاه‌علم بلاغت‌به‌شعری می‌نگرند فقط به‌خود شعر و نحوهٔ ارتباط آن با صنعت و بلاغت نظر می‌کنند و درآنصورت‌توجه ندارند که گویندهٔ شعر کیست و این‌گرایش به‌صنعت چه‌رابطه‌یی با سلیقهٔ رایج‌درعصر او یا با نوع تهذیب وتربیت شخصی او دارد و البته نقدادبی است که دربلاغت وبدیع به‌این امور می‌نگرد و بدینگونه هرچند بلاغت و بدیع می‌تواند چون مقیاس ومعیاری برای منتقد تلقی شود هرگز نمی‌توان حوزهٔفعالیت ادبی منتقد را در ارزیابی بلاغی و بدیعی با آنچه مورد توجه ادیب و عالم‌بلاغت هست یکی پنداشت. درتاریخ ادبی‌هم، هرچندکار مورخ با کار منتقد وجه‌اشتراك دارد و حتی بعضی از کتابهای عمده‌یی که در باب تاریخ ادبی اروپا تألیف شده است چیزی جز نوعی نقد مستقیم و مضبوط و منظم نیست[۱۶]، باز این هردو به‌هیچوجه یك‌چیز به‌شمارنمی‌آیند. البته درنقد برخلاف تاریخ ادبی به‌توالی‌ادوار مختلف چندان توجه‌نمی‌شود وحتی منتقدانی‌هم هستند که صریحاً می‌گویندادبیات تاریخ ندارد و امری جاری و زنده و ابدی است که به «گذشته» مربوط نیست و همیشه‌موردتجربه ودریافت مستقیم انسان‌است[۱۷] لیکن نقد ادبی نیزچون می‌خواهد به‌شناخت عینی نایل آید طبعاً نمی‌تواند همه‌جا ودرتمام مکتب‌های انتقادی وادبی از توجه به‌تاریخ و دگرگونی‌های آن کنار بکشد. معهذا در بعضی موارد دیگر نیز اگر منتقد به‌تاریخ توجه دارد و اگر ارتباط بین شاعر و شعر را امری محقق میشمارد غالباً از آنروست که می‌خواهد ازین راه مسألهٔ نقد منبع و نقد نفوذ را که درشناخت «عینی» آثار ادبی‌ضرورت دارد توجیه و تفسیر کند. ازین‌روست که تاریخ ادبی‌هم، مثل علوم مربوط به‌نحو و بلاغت، درکار نقد ادبی گه‌گاه به‌عنوان

مصالح و مواد منتقد به‌کار می‌رود.

از اینها گذشته، مطالعه درآنچه نزدما «سبك» خوانده می‌شود نیز در بعضی موارد به‌منزلهٔ معیاری تلقی میشود جهت ارزیابی درآثار. بدون شك توفیقی کـه شاعر و نویسنده‌یی در رعایت جمیع موازین مربوط به‌یك سبك خاص یا یك مکتب ادبی مخصوص حاصل می‌کند نشان قدرت و استعداد او هست امـا درعین حال معرف این نکته است که دراثر او نباید اصالت و ابتکاری جستجو کرد و ازین‌رو معرفت سبك اگر درشناخت آثار کسانی که مبتکر آن سبك باشند به‌منتقد کمك می‌کند تا قدرت ابتکار آنها را ارزیابی کند درمورد کسانی که دنباله‌روان آن سبك بوده‌اند چیزی را جز قدرت‌تقلیدگریشان نشان نمی‌دهد. شاعری بروفق شیوهٔ شاعراندیگر اصلاً شاعری واقعی نیست تقلیدگریست. تمام هنر شاعر در همین است که بتواند چیزی به‌وجود آورد که تقلید کار دیگران نباشد و شعر بیدروغ، خود همین است. با اینهمه بسیاری از کسانی که داعیهٔ آفرینندگی دارند، ازلحاظ فکر و بیان ازسبك پیشروان تقلید می‌کنند و در واقع از خود سبك خاص ندارند یا سبك خاص آنها همین تقلیدگریست. لااقل تاآنجاکه ارتباط به‌لفظ دارد، این‌گرایش به‌تقلید وتمرین سبك بیان‌رایج در هرعصر امریست اجتناب‌ناپذیر. ظاهراً ازهمین روست که بعضی محققان تاریخ ادبی را چیزی جز تاریخ تحول زبان نمی‌دانند وشناخت ادوار ادبی را فقطازراه‌شناخت ادوار تحول زبان ممکن می‌شمارند. چنانکه ادبیات را به‌طور کلی بخشی از تاریخ تحـول زبان تلقی می‌کنندوهمچون تابعی از آن.[۱۸] این طرز تفکر تا آنجا که مربوط به‌رابطهٔ بین فکر و طرز بیان است درتاریخ نقادی سابقه دارد. ظاهراً به‌همین سبب بود که درقرون وسطی وعهد رنسانس وهم حتی درقرون اخیرنیز بعضی ادیبان‌آلمانی‌آن‌را نوعی علم‌بلاغت عملی (Praktische Rhetorik) خوانده‌اند. درواقع مسألهٔ عمده‌یی که درشناخت سبك (Stylistik) مطرح می‌شود تحقیق درین نکته است که بین آنچه شاعر می‌خواسته است بیان کند با زبانی که برای بیان آن مطلب به‌کاربرده است چه ارتباطی هست والبته باید توجه داشت که درحقیقت بین زبان ومقصود، بین لفظ ومعنی به‌هرحال نوعی ملازمه هست واینکه اصلا بتوان آنگونه که تحقیق سبك‌شناسی اقتضا دارد معنی و مقصود را از لفظ

و تعبیر جدا کرد و سپس بین آنها مقایسه‌یی انجام داد محل تأمل است. عبدالقاهر جرجانی اتساق بین لفظ و معنی را انعکاس نظم ذهنی می‌شمرد. اینکه گوستاوفلوبر هم در جستجوی «کلمهٔ درست» (Le Mot Juste) همواره وسواس داشت ناشی از نظیرهمین تصور بود. فکر آرایش کلام هم که افراط درآن، قسمتی از شعر و نثر ادب گذشتهٔ ما را، تا حد زیادی بیروح کرده است ناشی از این تصور بود که نزد نویسندگان آنگونه آثار شعرونثر با الفاظ وتعبیرات عادی نمی‌توانست مقبول طباع واقع‌شود. مرزبان‌نامه وسندبادنامه راسعدالدین وراوینی و ظهیری سمرقندی بدان سبب به‌عبارات مصنوع نقل کرده‌اند که به‌اعتقاد خود برای آنگونه معانی الفاظ مناسبترطلب می‌کرده‌اند. البته آن اندازه تکلف‌های بدیعی که درشعرشاعرانی مثل وطواط و عبدالواسع جبلی و امثال آنها یا درنثرکسانی مثل وصاف وجوینی و وراوینی هست درواقع چیزی جز آرایشگری نیست و این آرایش‌ها هم غالباً زیبایی واقعی را در زیر یك نقاب زرین پنهان وخفه می‌کنند. معهذابدون شك بیان هم‌البته اوجی داردکه فقط بعضی شاعران وآن نیز نه درهمهٔ احوال به‌آن دسترس یافته‌اندواین‌آن امریست‌که کمالش‌را لونگینوس سبك‌والا یا«نمطعالی» می‌خواند. اما شك نیست که طرز بیان هرکسی ممکن است معرف احوال روحی یا شخصت و منش خود او باشد وکلام معروف بوفون که سبك را عبارت از خداوند سبك می‌خواند ناظر به‌همین قول است.[۱۹] چنانکه گفتهٔ ویلیام‌امپسون نیزکه می‌گوید نهفته‌های ذهن انسان بررغم میل او هم که باشد درطرز بیانش جلوه دارد، درواقع باآنچه روانشناسان درباب فعالیت ضمیر ناخودآگاه انسانی می‌گویند توافق دارد و ادعای شوپنهاور را که می‌گوید سبك همچون سیمای درونی انسان است تأیید می‌کند. معهذا شاعر یانویسنده فقط برای خود یا طبیب روانی خود نمی‌نویسد تا تمام نهانخانهٔ ضمیر خویش را خواه ناخواه بیرون بریزد بلکه چون برای مخاطبان خویش می‌نویسد ناچار حدود ارتباط خود را با آنها نیز غالباً مراعات می‌کند و و بالطبع تا اندازه‌یی هم تابع سلیقه و ذوق آنها می‌شود.

درجریان تطور شعرو نثر فارسی این نکته را درتوجیه آنچه سبك خوانده می‌شود بایدهمواره درنظرداشت. ازجمله نثرعهدتیموری وصفوی مخصوصاًدرتاریخنگاری

و درشیوهٔ تحریرنامه‌های اداری سبك «میرزا پسند» بوده است یعنی آنچه مستوفیان دربارشاهزادگان عصر می‌پسندیده‌اند و البته سلیقهٔ این جماعت را که از فرهنگ عصر خویش وازادب گذشته تنها بدان حدکه جنبهٔ عملی زندگی اداری آنها وقوف برآنرا اقتضا داشته است اکتفا می‌کرده‌اند منعکس می‌کند. دردورهٔ مغول هم‌سبك نثر غالباً همان شیوه‌یی است که از افراط درسبك نویسندگی منشیان عهد خوارزم‌شاهیان وسلاجقه به‌وجود آمد ودرواقع منشیان این ادوار قدیمتر، مثل رشیدالدین وطواط وبهاءالدین بغدادی، ومنتجب‌الدین جوینی، وقاضی حمیدالدین بلخی همه تربیت یافتگان مدارس بودند و تمام آثار مربوط به‌مباحث اهل مدرسه درسبك نثر آنها منعکس بود. کسانی که این سبك را رعایت نمی‌کردند یا مثل صوفیه برای عامه می‌نوشتند یا به‌جهات مختلف وابسته به‌سبك سادهٔ قدیمتر بودند. سبك قدیمتر هم که درآثار عهد غزنوی و سامانی بیشتر جلوه داشت سبك طبیعی و سادهٔفارسی دری بود، مخصوص کسانی که با ادبیات عربی سروکار نداشتند. معهذا بعضی از این نویسندگان نیز گه‌گاه مخصوصاًدرتقدیم و تأخیر ارکان کلام ودرفصل و وصل عبارت تأثیر عربی را ـ ظاهراً تا حدی نیز از روی عمدـ ارائه می‌کردند تا نوعی بهره‌مندی از عربیت را که در آن ایام به‌هر حال نشانهٔ تربیت و تهذیب عالی تلقی میشد نشان دهند.

درمورد شعرهم تفاوت سبك‌ها، تاحدزیادی به‌سلیقهٔ کسانی که شعرمی‌بایست درنزدآنها قبول ورواج بیابد بستگی داشت. سبك‌هایی که به‌نام خراسانی، عراقی، و هندی خوانده میشود درواقع بیش ازآنچه معرف کامل «ویژگی ذهنی» (Mentis Character) و«تعبیرازمافی‌الضمیر» (Self- Expression) گویندگان‌باشددرعین‌حال معرف‌ذوق وسلیقهٔ رایج‌عصر وذوق وعلاقهٔ کسانی‌است که مخاطب اینگونه اشعار بوده‌اند. درحقیقت سبك معروف به«هندی» را آنگونه که درنزد اکثریت شاعران عهد صفوی رواج داشت و «مکتب وقوع» یك جلوهٔ دیگر آن بود، می‌توان سبك شعر اهل بازار خواند. نه‌فقط روح‌بازارگانی بودکه تعداد زیادی ازین شاعران را به‌هندـ سرزمین ثروتهای هنگفت و فرصتهای گـرانبها برای طفیلی‌هاـ می‌کشانید بلکه تعداد زیادی ازاین شاعران در واقـع مشتی پیشه‌وران و صنعتگران عادی از طبقهٔ پایین بودند. از خیاط و کفشگر تاپینه‌دوز و یخنی‌پز، در بین شاعران معروف

این‌عصر فراوان بودند.[۲۰] شعرهم‌چون غالباً نه‌برای دربار صفویه بلکه برای همین جماعت سروده میشد اگر ازمراثی ومناقب اهل‌بیت تجاوز می‌کرد درهجو وهزل وشهرآشوب‌یادرغزلهای‌مربوط به‌ماجراهای‌قهوه‌خانه‌ها وحمام‌ها که بوی همجنس‌بارگی می‌داد مصروف میشد و البته زبان محاورهٔ اهل بازار و طرز تعبیر آنها نیز بالضروره درآن، انعکاس می‌یافت . نازک‌بینی‌های مبالغه‌آمیز و مخصوصاً ارسال المثلهایی که معرف حکمت عامیانه است و همچنین بعضی الفاظ وتعبیرات خاص که دراین اشعار هست روح بازاری آنها را نشان می‌دهد. اما آنچه به‌عنوان سبك عراقی خوانده میشود در واقع سبك بیان اهل مدرسه است ـ سبك شاعرانی که هم در دربار ممدوح باوزراء و مستوفیان «مدرسه‌دیده» سروکار دارند و هم خودشان تربیت مدرسه‌یی دارند. عبث‌نیست که رنگ و بوی علوم‌اهل‌مدرسه ورسوم اسکولاستیك اسلامی درین اشعار به‌طور بارزی جلوه دارد: استشهاد به‌قرآن وحدیث، تلمیح به‌اساطیر وقصص انبیاء، آوردن صنایع بدیعی، به‌کاربردن مصرعهای عربی وملمعات، اظهاراطلاع ازادب عربی واشارت به‌الفاظ یاتضمین‌آنها، ابرازمعلومات مربوط به‌حکمت و علوم عصر، اظهار قدرت درآنچه لزوم مالایلزم می‌خوانند، و مخصوصاً در تجدید مطلع‌های متعدد و آوردن ردیف‌های طولانی و دشوار، که اینهمه نشانهٔ ارتباط این‌شاعرانست با محیط تعلیم ومدرسه. درحقیقت جزدرمحیطی که معلومات اهل‌مدرسه درآن به‌دیدهٔ تکریم نگریسته میشد چنین سبك بیانی ممکن نبود در شعر رواج پیدا کند. در دورهٔ قبل ازآن هم‌که هنوز مدرسه ـ نظیرنظامیه و سرمشقهای آن ـ چندان رایج نبود شعرسادگی بالنسبه طبیعی داشت نهایت‌آنکه ذوق و سلیقهٔ کاتبان و دبیران غزنوی و سامانی رنگی ازآنچه «ادب کاتب»خوانده میشد بدان می‌داد.[۲۱] در بین عوامل عمده‌یی که معرف سادگی خاص این سبك به ـ شمارست نه‌فقط خالی بودن نسبی آن از عناصر مربوط به‌حکمت و تصوف است بلکه وجود تشبیهات حسی و وجود بعضی الفاظ کهنه و حتی سکته‌هایی که‌احیاناً در اوزان شعر هست نشانی از همین سادگی است. چنانکه روح لذت‌پرستی (Hedonism) وگرایش نسبی‌به‌روح‌ملی ـ اظهارنفرت وملال‌امثال فرخی وعنصری نسبت به‌بعضی‌سنت‌های ملی، که به‌خاطرتملق نسبت به‌دستگاه سلطان است‌استثنایی نادرست ـ نیزآنگونه که غالباً درین‌سبك‌کلام هست‌ارتباط آن را باسنت وفرهنگ

مربوط به‌دبیران و دهقانان خراسان درپایان عهد ساسانیان ارائه می‌کند. بدینگونه سبك خراسانی همچون شیوه‌یی‌جلوه می‌کند که بامیراث «ادب» مخصوص‌دبیران[۲۲] و با آنچه نزد وزیران و کاتبانی چون‌جیهانی، بلعمی، و ابوالعباس اسفراینی که وارثان دستگاه امثال برمکیان وآل سهل بوده‌اند ارتباط دارد و بیش از هرسبك و شیوهٔ دیگر دنیای اسلامی را با آنچه ایرانی و ساسانی است مربوط می‌کند. در هرحال سبك خراسانی کمال مطلوب شعری را که در محیط فرهنگ ملی دبیران عهد سامانی و غزنوی مقبول است ارائه می‌کند چنانکه سبك عراقی و سبك هندی هم به‌ترتیب معرف کمال مطلوب شعر اهل مدرسه و شعراهل بازار به‌شمارند. اما شناخت سبك هم هرچند می‌تواند ماده و معیاری برای نقد ادبی عرضه کند با نقد ادبی خلط نمی‌شود والبته ممارست در سبك واحد یا سبك‌های متعدد نیز در عین آنکه استعداد تقلید را درشاعر نشان می‌دهدتاحدی معرف فقدان شخصیت مستقل‌و اصالت فردی در نزد اوست.

بدینگونه در آنچه «نقد حکمی» نام دارد مقیاس ومعیاری که بتواندبه‌نوعی حکم بالنسبه «عینی» منجر شود غالباً اموری از مقولهٔ سبك، بلاغت، تاریخ‌ادبی‌و نظایر آنهاست اما تنها به‌مددداین امور منتقد نمی‌تواند به‌شناخت بی‌شایبه‌دست‌بیابد ملاك‌های دیگری هم که ممکن است برای نیل به«عینیت» بـه‌وی کمك کند شامل بررسی‌های روان‌شناختی، زیباشناختی، جامعه‌شناختی، و اخلاق است کـه البته ادراك و توجیه پیوند بین‌آثار ادبی با آن امور دشواریهای بسیار دارد وبدین‌سبب با محدودیتی که دروجود منتقد ودرطبیعت نقدونقادی هست اگربرای نیل‌به‌شناخت بی‌شایبه، طریقه‌یی تصویرپذیرباشد طریقهٔ جامع است ـ یعنی نقدی همه‌جانبه که‌در آن شیوه‌های گونه‌گون، تاآنجاکه با یکدیگرتعارض ذاتی ندارند یکدیگرراتکمیل و تصحیح کنند.

بررسی‌درباب‌حدود وارزش نقد، طبعاً متضمن‌نقد منتقدان‌هم هست والبته‌وقتی «نقد نقد» حدودوارزش نقد راستین را بررسی می‌کند دیگر شکایت‌نامه‌هایی نظیرآنچه مارسل‌پانیول (۱۹۷۴ـ۱۸۹۵) نویسنده وسینماگرمعاصر فرانسوی در نقدمنتقدان[۲۳] دارد، جزجنبهٔ‌نقص‌وضعف‌بعضی منتقدان‌بلفضول‌ومسؤولیت‌گریز رانشان نمی‌دهد.

چنانکه وقتی هم ژان‌پل‌سارتر، در کتاب ادبیات چیست؟ منتقدان را به‌نگهبانان گورستان‌تشبیه می‌کند ومی‌گوید که اینها جزبه‌پرونده‌های بایگانی شده ودعواهایی که خاتمه یافته است به‌چیزی‌علاقه ندارند[۲۴] نقد را نفی‌نمی‌کند نظر به نقد منتقدان دارد. معهذا، این طرز برخورد با نقد که‌گه‌گاه معایب منتقدان را به‌حساب‌نقدمی‌گذارد در تاریخ ادبی سابقه‌یی دراز دارد و ماجرای سیدکورنی باریشلیو وداستان متنبی با صاحب‌بن‌عباد، شواهدی است‌که نشان می‌دهد چگونه انحراف منتقد به‌حیثیت و اعتبار نقد نیز ممکن است لطمه بزند. مارسل پانیول در «نقد منتقدان» خاطرنشان می‌کندکه هربار اثری قابل ملاحظه از اقبال عامه بی‌نصیب می‌ماند منتقدان نسل بعد گناه آن را برگردن ابناء عصر می‌نهند در صورتیکه تقصیرواقعی بیشتر متوجه منتقدان آن عصرست که به‌جای ارشاد و هدایت ابنای عصر عمداً سکوت ورزیده‌اند. در حقیقت اگر شاعری مثل منوچهری دامغانی در شکایت‌نامه‌یی که ازحاسد خویش عرضه می‌کند اورا مانع توفیق خویش می‌یابد ـ هرچند هم با تحقیر ازاویاد می‌کند ـ قطعاً نظربه‌منتقدی عیبجوی دارد واگر افسانه‌سازان عدم قبول شاهنامه را به‌تحریك امثال عنصری و فرخی در دربار محمود منسوب داشته‌اند نشان آنست که آنها نقش و تأثیر منتقدان مغرض را به‌درستی درك می‌کرده‌اند[۲۵]. نه‌آیا دراین نکته‌که داستان سرخ وسیاه اثر معروف استاندال(۱۷۸۳ـ۱۸۴۲) درهنگام انتشارقدرش معلوم نشد ویا اپرای کارمن اثربیزه (۱۸۷۵ـ۱۸۳۸) درهمان اولین شب نمایش با شکست غیرمنتظری روبرو شد، منتقدان عصرمسؤول بودند و به‌قول مارسل پانیول نمی‌توان برفلان سوداگر اهل لیون یا پیشه‌ور اهل پاریس خرده گرفت که چرا ارزش این آثار را به‌جا نیاورده‌اند؟ معهذا اینگونه نقدهای مغرضانه و ناسنجیده، لااقل درآفرینندگان آثارگه‌گاه موجب یأس وملالی می‌شوندکه شاید یك چندآنها را از خلق و ابداع‌آثار ارزنده بازبدارد. درحقیقت این تأثیر نامطلوب، لطمه‌یی است که منتقد به‌عالم ابداع می‌زند و بساکه پاره‌یی مبدعان حساس را به‌کلی سرخورده کند و ازمیدان به‌درنماید. داستان‌نمایشنامهٔ فدر اثرراسین (۱۶۹۹ـ۱۶۳۹) و آنچه شاعری به‌نام پرادون (۱۶۹۸ـ۱۶۴۴) درمقابل آن عرضه‌کرد جنبهٔزیان‌آمیز این سرخوردگی‌مبدعان واقعی را نشان می‌دهد. وقتی توطئهٔگران، پرادون را درمقابل راسین علم کردند و باجاروجنجال مغرضانه کار

کم ارج او را ازاثرعظیم راسین برترجلوه‌دادند، راسین دل‌آزرده میدان را خالی گذاشت، به‌گوشهٔ انزواپناه جست، و مدت دوازده سال سکوت اختیار کرد و به ایجاد اثرتازه‌یی دست نزد. درست است که بعد ازآن به‌تشویق بعضی دوستداران هنر باز به‌سرذوق آمد و حتی اثری مثل آتالی را که ازحیث اهمیت وکمال تالی فدر بود به‌وجودآورد لیکن جار و جنجال منتقدان لامحاله این تأثیرسوء را داشت که دوازده سال ازعمرشاعری بزرگ را به‌باد تلف داد واو را از ابداع آثار ارزنده باز داشت. درست است که درچنین مواردی ذوق عامه تدریجاً قضاوتهای نادرست منتقدان را اصلاح می‌کند اما تأثیر روحی ضربه‌هایی که نقد ناروا برآفرینندگان این آثار وارد می‌سازدگه‌گاه تا سالیان دراز درخاطر آنها باقی می‌ماند. شاید یك شاهد عبرت‌انگیز درین باب داستان ژول‌لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳) منتقد مشهور فرانسوی باشد باژرژاونه (۱۹۱۸-۱۸۴۸) نویسندهٔ داستانی معروف به‌نام «استاد کوره‌ها» (Le Maitre de Forges). انتقادکوبنده وتاحدی‌مغرضانه‌یی که ژول‌لومتر ازین اثر «موفق»کرد بدون آنکه مانع از دوام شهرت و قبول فوق‌العادهٔ آن‌گردد، نویسنده را زیاده دلسرد کرد و او را واداشت تا در آثاری که از آن پس به‌وجود می‌آورد وسواس و دقتی به‌خرج دهدکه آثار وی را خشك و بیروح کرد. بعدها، چنانکه پانیول خاطرنشان می‌کند ژول‌لومتر از آن نویسنده معذرت خواست اما با انتقاد ناروایی که از او کرد درواقع به‌حیثیت و اعتبار خود نقد نیز لطمه‌یی قابل ملاحظه وارد آورد. درست است که منتقدان بعد از وی نیزهمچنان نظیر این تجربه را در مورد ادمون روستان (۱۹۱۸-۱۸۶۹)، هانری‌بوردو (۱۹۶۳-۱۸۷۰) و ژرژسیمنون (- ۱۹۰۳) تکرارکرده‌اند اما اینهمه، هم به‌حیثیت وقبول نقد لطمه‌زده است، وهم منتقدان را عرضهٔ تحقیروملامت ساخته است. بدون شك آنچه این گونه نقادان را مستوجب سرزنش می‌دارد اینست که به‌حدود و مقتضیات نقد محدود نمی‌مانند. شیوهٔ تأثرنگاری‌راتاحدمسؤولیت‌گریزی دنبال می‌کنند ودرشیوهٔ تفسیری خود را گه‌گاه تاحد یك مفتّش عقاید پایین می‌آورند. البته منتقدی که‌کار خویش را به‌جد می‌گیرد و برحدود و ارزش آن وقوف و شعور دارد، می‌داند که درهرحال‌نسبت به‌آنچه می‌نویسد مسؤولیت دارد. چراکه‌درهرحال، حتی اگر قایل به‌امکان قضاوت ووجود معیارهای مقبول هم نباشد، بازطبعاً دربیان خود یا لامحاله

در سکوت خود نوعی قضاوت نسبت به‌اثرمورد بحث خویش انجام می‌دهد.[۲۶] در این صورت ناچار مثل‌هرقاضی احساس‌مسؤولیت می کند، ومی کوشد تامجاهده‌یی ـ هرچندگه‌گاه نومیدانه‌ـ برای نیل به‌بیطرفی که‌لازمهٔ «عینیت بی‌شایبه»است انجام دهد و همین نکته، بین منتقد واقعی و کسانی که کار نقد را به‌جد نمی‌گیرند یـا از حدود آن دایم تجاوز می کنند تفاوت می‌گذارد. تنها به‌وسیلهٔ اینگونه منتقدان است که نقد علیرغم نفرتی که آفرینشگران نسبت به‌آن دارند، و با وجود بی‌توجهی که اکثریت خوانندگـان آثـار ادبی نسبت به‌آن نشان می‌دهند، در بهبود و پیشرفت ادبیات آفرینشی نقشی بیش‌وکم قابل‌ملاحظه دارد و درواقع «سبب وجود» آن‌نیز همین است.

اینکه نقدادبی باوجود محدودیتهایی که ازجنبهٔ نظری‌دارد بازدرجنبهٔ عملی خویش تأثیر قابـل ملاحظه‌یی درترقی و بهبود ادبیات و اندیشهٔ انسانی داشته است، نشان می‌دهد که نقد نیز مثل هنر و ادب غایت عملی دارد و ناچار نمی‌تواند از هرگونه تعهد و التزام‌کنار بکشد. به‌خاطر همین تعهد و التزام مرئی یا نامرئی است که نقد ادبی بررغم طعن وشکایتی که‌گه‌گاه بعضی‌آفرینندگان ازآن دارند می‌تواند برای خواننده و حتی برای نویسنده منشأ فواید باشد. قول لسینگ[۲۷] که در «دام‌نامهٔ هامبورگی» می‌گوید دیگران ادعادارندانتقاد اصالت را در انسان خفه می کند اما من اگراصالت وابتکاری دارم‌آن را ازانتقاد بدست آورده‌ام ناظر به‌همین نکته است. این اعتراف قطع نظر از آنکه کلام یك منتقد است برای آفرینش ادبی آموزنده است. درهر حال برای ادبیات نقد در حکم وجدان است‌ـ وجدان اخلاقی. شایـد کسانی هم‌که آن را زیاده مزاحم می‌یابند برای همین است. نه‌آیا برای بسیاری از مردم هیچ‌چیزمزاحم‌تر ازوجدان نیست؟ درتاریخ اقوام، همواره احوال و ادواری وجود دارد که وجدان قومی تحت تأثیر عوامل و اسباب معارض خاموش است یا خواب‌آلود وبیحس. به‌علاوه بانگ وجدان‌را دراحوالی‌که وجود انسان، یاوجود جامعه آکنده از هیجانها و نخوتهای شدید باشد نمی‌توان شنید. با اینهمه، ادبیات اگر نیروی «راه نماینده» و «اصلاح کننده»یی دارد که نیك و بـدش را به‌یـاد وی می‌آورد و آن را درهر وقت متوجه مسؤولیت‌های خویش می کند همین نقد ادبـی

است ـ خاصه وقتی که ارزیابی آن «عینی» و عاری ازهرگونه شایبه‌یی باشد. البته نباید آوای وجدان را نیز باآوای تمایلات سرکوفته یا فریاد شهوات بی‌لجام خلط کرد. چه‌بسیار آواهای درونی هست که انسان را نه‌به‌آنچه شایستهٔ اوست می‌خواند و او آن را آوای‌وجدان می‌پندارد ونیست.[۲۸] البته نقد هست تانقد، وکه می‌تواند آنچه را تحت تأثیر اغراض و مطامع یا به‌حکم خوف‌ورجا می‌گوید وخود نیز به آن اعتقاد ندارد نقد راستین بخواند واز تلقین وجدان ادبی؟

۱
یادداشتها

۱. در واقع، مخاطب درنقد ادبی ممکن است نویسندهٔ اثر باشد یا خواننده و یا هردو. چون منتقد بعضی اوقات می‌خواهد نویسنده‌را با رموزسنت واسرارفن‌آشناکندوبعضی مواقع می‌خواهد ذوق یا اخلاق عامه را ازفساد وانحراف بازدارد. درهرحال باتوجه به‌این مقاصدنقد ممکن است نقد نظری (Theoretical Criticism)، نقد تقنینی (Legislative Criticism)یانقدتوصیفی(Descriptive Criticism)باشد. درنقدنظری ونقد تقنینی مخصوصاً خطاب منتقد به نویسنده است و در نقد توصیفی بیشتر به‌خواننده نظردارد. اما پیداست‌که آنچه برای هریك ازاین دو مخاطب گفته شود، برای مخاطب دیگرهم سودمندست ودربعضی‌مواقع نیز نقد تقنینی ونقدنظری می‌تواند همچون مقدمه ومستندی برای نقد توصیفی واقع شود ونقد توصیفی را به نقد حکمی (Judicial Criticism) منتهی سازد. برای تفصیل رجوع‌شود به: George Watson, *The Literary Criticism*, 1968/9-17

۲. زوزنی، تاج‌المصادر، لکنهو ۱۳۲۰ق/۵

۳. احمدامین، النقدالادبی، مصر ۱۹۵۲، ۱/۱. معنی عیبجویی ازقدیم در مفهوم لفظ‌نقد داخل بوده‌است. «وفی حدیث‌ابی‌الدرداء: ان‌نقدت‌الناس نقدوك وان‌تركتهم تركوك. معنی نقدتهم‌ای عبتهم‌واغتبتهم قابلوك بمثله.» لسان‌العرب، طبع بولاق ۱۳۰۰ق/۴ لفظ Critique فرانسوی وهمچنین، Critic انگلیسی و Kritik آلمانی، ازریشهٔ یونانی Krinein به‌معنی قضاوت و داوری‌آمده‌است.

۴. :دریونان قدیم مفهوم ادب وادبیات درمعنی‌کلی وجامع‌خویش لفظ‌خاصی نداشته‌است. رجوع شود به فن شعر ارسطو، ترجمهٔ دکترعبدالحسین زرین‌کوب،بنگاه ترجمه ونشر کتاب ۱۳۴۳/۲۷-۱۲۶؛ و دربارهٔ هنر شاعری ارسطو، سهیل افنان، طبع لیدن /۹۳. البته لفظ اروپایی Literature هم امروز دربیان تمام مفهوم‌کنونی کلمه‌وافی‌نیست

چراکه حتی اقتضای مجرد اشتقاق‌آن(ازکلمهٔ Litera= مکتوب)ادبیات غیرمکتوب را ازشمول‌آن خارج می‌کند. ازین‌روست‌که بعضی محققان امروز درین موارد لغت آلمانی Wortkunst وحتی‌کلمهٔ روسی Slovesnost را دربیان مفهوم جامع و کلی ادبیات برلفظ Literature ترجیح می‌دهند. کلمهٔ ادب وادبیات هم‌که‌درفارسی متداول است ازجهت اشتمال برمفهوم تربیت فکری وفرهنگ اخلاقی خالی از توسع نیست و هرچند تمام مفهوم امروزینهٔ Belles-Lettres را می‌توان به‌آن منسوب داشت، اقتضای مفهوم تاریخی آن از آنچه درمفهوم تربیت آزاد یا تربیت آزادگان هست نیز وسیعترست. برای تفصیل بیشتر در مفهوم ادب فارسی رجوع شود به: شعر بیدروغ، شعر بی‌نقاب، ازدکتر عبدالحسین زرین‌کوب ۳۵/۱۳۴۶-۲۸ درباب لفظ Literature وحدود شمول وکلیت‌آن رك‌به:

Wellek-Warren, *Theory of Literature*, 1949/11,300

۵. ارسطو، فن‌شعر؛ مقایسه شود با یادداشت شمارهٔ ۴

۶. ابن‌خلدون، المقدمة، طبع کاترمر، پاریس ۱۸۵۸، ۲۹۵/۳. درباب اصل و اشتقاق کلمهٔ ادب غیرازمآخذ مذکور دریادداشت شمارهٔ ۴، ومخصوصاً برای اطلاع از طرز تلقی ادباء ومنتقدان معاصرعرب‌رجوع شودبه: طه‌حسین، فی‌الادب‌الجاهلی، الطبعة‌الرابعة /۲۹-۲۵، واحمدالشایب، اصول‌النقدالادبی، قاهره ۵/۱۹۵۳-۲؛ درباب مفهوم ادبیات وشعر رك: Prescott, *The Poetic Mind*, 1926

۷. یك مؤید این دعوی مورد قابل‌توجه‌ذیل است: آی.ا.ریچاردز منتقدمعروف‌امریکایی درحدود ۱۹۲۰ دربین دانشجویان خویش تعدادی قطعات شعربدون ذکرنام‌گویندگان آنها پخش‌کرد و ازدانشجویان خواست‌آن اشعار را تفسیرکنند ونظرخویش رادرباب ارزش‌آنها بگویند. نتیجه‌آن‌شدکه غالب دانشجویان اشعار مبتذل وکم‌اهمیت‌شاعران بی‌نام ونشان را براشعار شاعران معروف و بزرگ ترجیح داده بودند. درباب این تجربه و مسایل مربوط به‌آن‌که در واقع موجب توسعهٔ مفهوم نقدعملی و تحقیقات راجع به‌آن شد رجوع‌شودبه: Richards, I.A., *Practical Criticism*, 1951

۸. به تعبیر کانت در مقدمهٔ نقد عقل محض: Eine Freie und öffentliche Prüfung که هدف آن البته نیل به‌حکم درباب ارزش است. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Lalande, A.
Vocabulaire Technique et Critique de La Philosophie, 1947/189

۹. پیربل (۱۶۴۷-۱۷۰۶) فیلسوف و محقق فرانسوی در تصنیف لغت‌نامهٔ تاریخی وانتقادی خویش بنا را برآن گذاشته است که ازلحاظ تاریخ حداکثر دقت وصحت‌ممکن را جستجو کند وازلحاظ فلسفی برحسب دستور معروف دکارت تا حقیقت چیزی را از روی یقین قطعی معلوم نکرده باشد حکم به‌آن ننماید. بدینگونه دومعیاراصلی او در نقد وتحقیق عبارتنداز واقعیات (Les Faits) وعقل (La Raison) که به مدد آنها صحت‌وسقم اقوال ودعاوی صاحبنظران را می‌توان‌بررسی کرد. برای‌تفصیل رك:

G. Lanson–P. Tuffrau, *Manuel illustré D'Histoire de La Litterature Francaise*, 1953/344–346

۱۰. معهذا درمورد موسیقی نیز مثل ادبیات، ملاحظات منتقدان ممکن است کاهلانه، مغرضانه ویا ناشی ازسوء تعبیر تلقی شود. چنانکه لوتولستوی‌آنچه را درنقد آثار بتهوون به‌وسیلهٔ منتقدان هنر اظهارشده‌است غالباً به‌عنوان شاهدی برنفوذنافرجام نقد هنری وانمود می‌کند. ازجمله می‌گوید بتهوون‌که دراواخرتدریجاً کرشد وطبعاً نمی‌توانست اثرخودرا بشنود تا آن‌را چنانکه باید دستکاری‌وپرداخت‌کند ناچارآنچه درایام ناشنوایی خویش به‌وجودآورد چیزی جز یك‌رشته آثار ناقص‌الخلقه و حتی هذیان‌آمیزنبود اما نقد هنری‌که بتهوون‌را درآغازحال‌آهنگسازی بزرگ‌شناخته‌بود به‌اینگونه‌آثارناقص‌الخلقه نیز همچنان به‌چشم شاهکارهای هنری نگریست و برای توجیه وتفسیرآنهاکوششهای شگفت‌انگیزکرد. معهذا بتهوون هم غالباً از منتقدان ناراضی بود وآنهارا احمق،وسخنشان‌را یاوه می‌خواند وبه‌نیش مگس‌که اسب‌چابك را ازدویدن بازنمی‌دارد تشبیه می‌کرد. برای قول لوتولستوی درین‌باب رجوع‌شود به‌کتاب اوتحت عنوان: هنرچیست؟ ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، چاپ‌دوم/۹-۱۶۸. درباب سابقهٔ رواج واهمیت نقد موسیقی رجوع‌شود به:

The Oxford Companion to Music, 9th Ed./263-268

برای طرزتلقی بتهوون ازنقد ونقادان رجوع شود به: رومن‌رولان، زندگی بتهوون ترجمهٔ محمود تفضلی ۱۵۹/۱۳۵۱

۱۱. اگرچند به‌موجب تعبیرمشهور تی.اس.الیوت «نقد راستین و ارزیابی دقیق متوجه شاعرنیست متوجه شعراوست» ولیکن منتقد غالباً رابطهٔ بین شاعر و شعر را چنان مسلم می‌یابدکه نمی‌تواندآنهارا ازیکدیگر جداسازد. به‌علاوه منتقد حتی درآنجاکه فقدان معیار مورداتفاق و رواج عقاید فلسفی مبتنی برنسبیت‌گرایی وشك و تردید را درعصرما دستاویزی برای اجتناب ازقضاوت می‌یابد بازخواه ناخواه به‌قضاوت دست می‌زند. برای تفصیل درین‌باب رك:

Carloni–Filoux, *La Critique Litteraire*, 1955/112-113

برای تعبیر الیوت و رأی او درباب سنت‌های ادبی رجوع‌شود به:
Van Nostrand, A.D., *Literary Criticism in America*, 1957/233
مخالفان‌نقد، ایراد عمده‌یی‌که برحق قضاوت منتقد دارند مخصوصاً مبنی‌بر این دعویست‌که می‌گویند نقادان غالباًکسانی هستندکه استعداد قبول تأثیر وتلقین‌آثار هنری را فاقدند. لوتولستوی خاطرنشان می‌کندکه این منتقدان معیاری که برای قضاوت دارند درحقیقت همان چیزیست که ذوق بهترین افراد تربیت شده نام دارد اما به‌عقیدهٔ وی داوریهای این بهترین افراد تربیت شده‌که برای زمان معینی درست بوده‌است پس‌ازمدتی‌که ازآن‌گذشت دیگر درست نیست و ناچار نمی‌تواند معیار و مبنایی برای نقد درست باشد. برای بحث بیشتر رجوع شود به: هنرچیست؟ ترجمهٔ کاوهٔ دهگان/۶-۱۶۴

۱۲. وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰) شاعر انگلیسی‌که خودبه‌عنوان منتقد نیز اهمیت دارد، نقد ادبی را در قیاس با ابداع، کاری پست وبیهوده می‌شمارد و می‌گوید اگر منتقد به‌جای نقدآثار دیگران همت به‌انشاء اثری ازخویش‌بگمارد بهترست، هرچندنتواند اثری عالی به‌وجود بیاورد. لوتولستوی از قول‌یکی از دوستان خویش منتقدان را مردمی‌کودن می‌خواندکه دربارهٔ خردمندان‌سخن می‌گویندوخودش تأکید می‌کندکه هرچنداین تعریف ایرادهایی دارد ازگفتهٔ کسانی‌که می‌گویند نقادان، آثار هنری را توضیح وتفسیر می‌کنند به‌مراتب صحیحتر ومعقولترست. رجوع شودبه هنرچیست؟ ۱۶۴-۱۶۳. دربین‌انتقادهایی‌که ازکارمنتقدان شده است انتقاد طنزآمیزی‌رامی‌توان یادکردکه ژان‌پل‌سارتر از شیوهٔ‌کار واز احکام وآراء منتقدان ارائه می‌کند. رجوع شود به‌ادبیات چیست؟ ترجمه مصطفی رحیمی-ابوالحسن نجفی /۵۵-۴۸ معهذا خود سارتر همچنانکه فیلسوف وهنرمندست منتقد هم هست وآنچه مورد طعن اوست در واقع ضعف‌های منتقدان است نه‌خود نقد. نیز درباب اعتراضهایی‌که دیگران بر نقد ومنتقدان واردکرده‌اند رجوع شودبه: شعربیدروغ، شعر بی‌نقاب /۹-۵، ۲۸۷

۱۳. درباب طبیعت وارتباط آن با هنر و ادبیات رجوع شودبه:
Shipley,J.T., *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/279-81

۱۴. ابن‌رشیق قیروانی، العمده فی صناعةالشعر و نقده، مصر ۱۳۴۴ ق. ۸۳/۲ جالب آنست‌که نظیر همین دعوی درکلام یك منتقد معاصر به‌نام Stephen Potter هم‌هست. وی درکتابی بنام *The Muse in Chains, London* 1937 خاطرنشان می‌کندکه‌انسان نمی‌تواندآثار ادبی رابه‌درستی درك‌کند مگرآنکه خود نویسندهٔ آثار ادبی باشد. ازین‌روکسی‌که می‌خواهد دربارهٔ الکساندر پوپ مطالعه و تحقیق‌کند

می‌بایست در تصنیف وتحریر به‌ممارست سبك و اسلوب او بپردازد و آنکس هم‌که می‌خواهد نمایشنامه‌های عهد الیزابت را مطالعه نماید می‌باید خود نمایشنامه‌هایی به‌آن شیوه تحریر نماید. این دعوی، که‌گه‌گاه در نزد ستیزه‌رویان دیگر در محیط ما نیز اظهار میشود به‌هیچوجه درست نیست. کار کسی‌که می‌خواهد شیوهٔ شاعر یا نویسنده‌یی را نقد وبررسی کند فقط‌آنست‌که دریافت خود را بنویسد وآنرا به‌بیانی معقول و سنجیده درآورد. آیا مطالعهٔ در طبیعت لازمه‌اش آفریدن طبایع و اعیان کائنات هم هست؟ برای تفصیل رجوع شود به:

Wellek-Warren, *Theory of Literature* 1949/3-4,299

۱۵. یك مؤیداین‌دعوی‌سقراط، توجه به‌این نکته است‌که شاعر البته ممکن هست‌باقریحهٔ نقادی دربارهٔاثر خویش نیز قضاوت‌کند اما بدون‌شك اگر دانته تفسیری‌هم‌بربخشی ازکومدی الهی می‌نوشت یا شیکسپیر خودش نمایشنامهٔ هملت را اجرا می‌کرد نه نقددانته‌آخرین‌کلام درباب‌کومدی الهی تلقی‌میشد نه‌اجراء شیکسپیر بهترین اجراء هملت به‌شمار می‌آمد. کاراین شاعران در معرفی آثارخویش ممکن بود اهمیت‌خاصی داشته باشد اما به‌هیچوجه حجیت خاصی نداشت. مقایسه شود با:

Northrope Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1971/5-6

۱۶. شمس‌قیس‌رازی، المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم / ۳۳۹

۱۷و۱۸. برای بحث بیشتر درباب قول‌کانت درین‌باره رجوع شودبه:

Dragomirescou, M., *La Science de la Litterature*, 1/68

اما این مسأله‌که در نقد ادبی تا چه حد می‌توان به‌قطعیت رسید و شیوهٔ کار علماء طبیعی را تا چه‌حد می‌توان به‌کار بست محل بحث است. قطع نظر از قول کسانی چون تن‌وبرونتیر که در متن مکرر به‌اقوال آنها اشارت رفته است مسأله، از جهت اشکالی که‌در تطبیق شیوه‌های علوم طبیعی باآنچه درعلوم مربوط‌به‌تاریخ‌ـ که‌مطالعهٔ ادبیات هم به‌سبب ارتباط با سنت‌ها ازآن مقوله محسوبست‌ـ مطرح‌است وجوددارد نیز مکررمعروض بحث‌انتقادی شده‌است. ازجمله ویلهلم دیلتای (۱۸۳۳-۱۹۱۱) فیلسوف آلمانی در بیان‌این تفاوت خاطرنشان می‌کندکه در علوم طبیعی نظربه‌تبیین و تشریح است درصورتیکه در تاریخ و مباحث مربوط بدان نظر محقق معطوف به فهم واقعیات است وبس. ویلهلم‌ویندلباند (۱۸۴۸-۱۹۱۵) فیلسوف آلمانی نیزکه مورخ فلسفه‌هم هست باتکیه‌برین نکته‌که حوادث تاریخ همواره در نوع خود یگانه است وهرگز تکرارنمی‌شود درتوجیه این تفاوت می‌گوید: «علمای طبیعی‌می‌کوشند تابر قوانین‌کلی دست‌یابند درصورتیکه اهل تاریخ می‌خواهند برواقعه‌یی یگانه که

هرگز دوباره روی‌نخواهد داد وقوف حاصل کنند.» غرض عمدهٔ ویندلباندآن بود که علوم مربوط به‌فرهنگ را از جریان شیوهٔتحقیق‌علوم طبیعی خارج کند. برای‌تفصیل بیشتر در باب ارزیابی روش‌های علمی درتاریخ رجوع‌شود به‌کتاب تاریخ در ترازو، تألیف نگارندهٔ این سطور، طهران ۱۳۵۴/۲۵-۱۲۴

۱۹. برای مفهوم صنعت یا صناعت در نزد قدما رجوع شودبه:

Lalande,A., *Op. Cit.*/77-79

۲۰. ابن‌رشیق، العمده، ۸۴/۲

۲۱. درباب برونتیروتطور انواع وفنون ادبی رجوع شود به‌کتاب او تحت عنوان زیر:

Brunetière, F., L, *Evolution des Genres dans L,Histoire de La Litterature*, Paris, 1890

دراینکه نقد تاچه حدجنبهٔ ابداعی دارد باید توجه‌کردکه در واقع بعضی شاعران رمانتیك واز جمله جان‌کیتس (۱۸۲۱-۱۷۹۵) شاعر انگلیسی نیز آن را به‌عنوان نوعی ابداع تلقی‌کرده‌اند. اختلاف در مسأله، ظاهراً از آنجا ناشی است‌که نقد از آن‌لحاظ‌که با تجزیه وتحلیل آثار ادبی سروکار دارد نوعی شناخت محسوبست واز آن جهت‌که متضمن طرز تعبیر و نحوهٔ تلقی ذهنی منتقد از یك پدیده یا یك‌واقعیت موجود خارجی وعینی است می‌تواند جنبهٔ ادبی داشته باشد. برای تفصیل بیشتر رجوع شودبه:

Shipley,J.T., *OP. Cit.*/82

۲۲. برای بسط و تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شود به‌مقاله L. D. Lerner در:

Princeton Encyclopedia of poetryn and Poetics/160

دربارهٔ مسألهٔ عینیت (Objectivité) در ادبیات، مخصوصاً مقایسه شود با قول‌برونتیر که صریحاًمی‌گویدامری به‌نام«حقیقت‌ادبی» (Verité Litteraire) وجود دارد وبه‌همین سبب هم‌هست‌که نیل‌به«عینیت» در نقد ونقادی‌امریست‌ممکن. جهت تفصیل رجوع شودبه:

Carloni - Filoux, *Critique Litteraire*, 1955/45-46

۲۳. جمحی، طبقات‌الشعراء طبع لیدن ۷/۱۹۱۶ مقایسه شود با این‌روایت‌که می‌گویند «خلف‌احمر را پرسیدند بسیار باشدکه تو شعری را رد می‌کنی و زشت میشمری درحالیکه مردم آن‌را می‌پسندند. گفت وقتی صیرفی به‌تو می‌گوید این درهم ناسره است، بکوش تا آنرا خرج‌کنی زیرا اگر دیگری بگوید سره‌است سخن‌او به‌کارنمی-

آید.» آمدی، الموازنه، طبع آستانه ۱۲۸۷ق/۱۶۸

۲۴. نقد اخلاقی مثل نقدی که مبتنی بر دید مذهبی یا سرام اجتماعی باشد درواقع ازلحاظ رابطهٔ بین نویسنده وخواننده ناشی ازمسألهٔ تعهد والتزام به‌نظرمی‌رسد. معهذادر نقدی که مبتنی برفکر تعهد و التزام است همان اندازه که دید اخلاقی آرمانگرای لوتولستوی و دید اجتماعی عینیت‌گرای ژان‌پل‌سارتر می‌تواند فرصتی برای تجلی بیابد دید اجتماعی‌آرمانگرای منتقدی مثل ژولین‌بندا هم ممکن است درخور قبول باشد. مسأله، توجه منتقدست به مسؤولیت خود ومسؤولیت نویسنده. ماهیت این مسؤولیت امری‌دیگرست و به‌جهان‌بینی منتقد ونویسنده مربوطاست و لوتولستوی دررسالهٔ هنرچیست؟ وهمچنین ژان‌پل‌سارتردرکتاب‌ادبیات چیست؟ دراین‌مسأله‌بحث کرده‌اند. برای‌تفصیل‌درآنچه مخصوصاً ازنظرگاه مذهبی‌درنقدادبی مطرح بحث‌هست رجوع شود به‌مقالهٔ تی.اس.الیوت درباب‌دین‌وادبیات که درمأخذ ذیل‌نقل‌شده‌است:
Scott, W S., *Five Approaches of Literary Criticism*, 1966/43 – 55

۲۵. برای تفصیل بیشتری درباب مسألهٔ ذوق ونظرمنتقدان درآن‌باره، رجوع شود به:
Chambers, F.P., *The History of Taste*, 1932

۲۶. عبدالقاهرجرجانی، دلائل‌الاعجاز /۴۱۹ وبعد

۲۷. ابن‌خلدون، مقدمه، ج III، ۳۱۲/۱

۲۸. ایضاً، همان مأخذ/۳۱۴

۲۹. گفتهٔ ژول‌لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳) منتقد فرانسوی درینجا نقل‌کردنی است که می‌گوید: نقد مثل فلسفه وتاریخ نوعی رمان است و درست مثل رمان ترجمهٔ حال شخصی نویسنده هم هست پس منتقد خوب‌کسی است که ماجراهای روح خودرا در معرکهٔ برخورد با شاهکارهای ادبی نقل وروایت می‌کند. آندره‌ژید(۱۹۵۱-۱۸۶۹) صریحاً می‌گویدکه نقد را بهانه‌یی تلقی می‌کند تا عقایدوافکارشخصی‌خودرا به‌بیان آورد. این طرزتلقی، درموردی هم‌که نویسنده غیرازتفسیر وتبیین اثر به‌قضاوت و ارزیابی دربارهٔآن می‌پردازد نیزصادق‌است،ودرواقع منتقد«تأثرنگار» ذوق ووجدان خودرا معیارهرگونه قضاوت می‌شناسد. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع‌شود به:
Carloni–Filoux, *Op. Cit.*/54–60

۳۰. آمدی،الموازنه/۳-۲

۳۱. M. Dragomirescou *Op.Cit.*/156 بدون شك چیزی‌که محك ذوق ـ خاصه ذوق تهذیب‌یافته وتلطیف‌شده‌را برای ارزیابی اثر ابداعی ناقص وفاقد اعتبارجلوه می‌دهد، همین تعارض بین ذوق ونبوغ است درصورتیکه این تعارض ذاتی نیست و حتی بعضی صاحبنظران ذوق ونبوغ را دو جنبهٔ مختلف از امری واحد می‌شمارند. درینجا قول آ.و. شلگل شایان ذکرست‌که می‌گوید: «منتقدان عیبجوی نبوغ راکه درشعر امری ایجابی است انکار می‌کنند وبه‌جای آن می‌کوشند تا ذوق راکه امری سلبی‌است بنشانند معهذاتناقض‌بین‌ایندو امر واقعی نیست وفقط ظاهری است.» برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به:

Irving Babbitt, *Genius and Taste*, in Scott, W.S., *Five Approaches of Literary Criticism*/26–32

۳۲. *Grande Encyclopedie Française*, 13/422

۳۳. البته اصالت وابتکار (Originality) امریست‌که همیشه هنرمندان و دوستداران هنرطالب‌آن بوده‌اند وبه‌همین‌سبب پیروی وتقلید (imitation) را غالباًبه‌عنوان امری‌که موجب رکود وجمود میشود مستوجب نکوهش یافته‌اند. معهذا درباب معیار اصالت واینکه حد ابتکار وتقلید چیست جای بحث است وبرای تفصیل بیشتر درین باب می‌توان رجوع کرد به:

=Babbitt, I, *On Being Creative, And Other Essays*, 1932
=Eliot, T.S., *After Strange Gods*, 1934

به‌علاوه تمسك به‌سنن وحتی اخذ واقتباس ازادب‌گذشته هم برای شاعرونویسنده‌یی که می‌تواندآنچه را ازمیراث سنتی اخذ می‌نماید تبدیل به‌چیز تازه‌یی ـ ازحیث قالب یا محتوی ـ بکند به‌هیچوجه با اصالت منافات ندارد. کسانی با تمسك به‌سنن‌محکوم به‌جمود ورکود می‌شوندکه نتوانند ازسنن، وحتی ازآنچه‌دیگران مکرر آنهارا به‌اشکال‌گونه‌گون بازگوکرده‌اند چیزتازهٔ دیگری بیرون بیاورند. گوته درین‌بارمسخن حکیمانه‌یی به‌اکرمان گفته‌است‌که یادکردنی‌است. می‌گوید: «بایدازکسانی‌که‌پیش‌از ما زیسته‌اند وکسانی‌که در پیرامون ما زندگی می‌کنند چیزهایی بیاموزیم وعاریه گیریم.» حتی بزرگترین نابغه هم اگربنا باشد همه‌چیز را تنها ازپیش خود ابداع کند چندان پیشرفت نخواهدکرد. اما نفوس فرزانهٔ بسیاری هم هستندکه این‌نکته‌را ملتفت نمی‌شوند وبهترین قسمت عمرخودرا به‌دنبال رؤیای اصالت در تاریکی به‌جستجوی بیهوده می‌پردازند. من، نقاشانی را دیده‌ام‌که دایم ازین میلافندکه‌هرگز ازکار استادان تقلید نکرده‌اند وآنچه انجام‌داده‌اند محصول‌نبوغ خودشان بوده‌است

چه‌آشغالهایی! مثل اینکه همچو کاری امکان‌دارد...»

Eckermann, J.. *Gespräche mit Gothe*, 1918, II/644-45

۳۴. اسلوب پرسیه (Precieux = قیمتی، پربها) عبارت‌بود ازطرزبیان مصنوع‌ومتکلف وآکنده ازنکته‌دانی وتظاهرکه دربعضی مجامع پاریس قرن‌هفدهم، ازجمله درانجمن معروف مارکیز دورامبویه (۱۶۶۵-۱۵۸۸) دربین تعدادی از اعیان ونجبای‌عصر رایج شد وبا آنکه مولیرنویسندهٔ طنزپردازعصر،آن اسلوب‌را درطی یك نمایشنامهٔ معروف خویش به‌باد استهزاء گرفت‌یك‌چند درادبیات آندوره‌مؤثر واقع‌شد و باوجود معایبی‌که افراط درآن به‌دنبال داشت درتصفیهٔ زبان وتهذیب بعضی‌آداب عصری نیز روی‌هم‌رفته تـأثیر مطبوعی داشت. نظیرایـن مجـالس تقریباً یك قرن بعد در انگلستان هم به‌وجودآمد و تعدادی ازین مجامع محل تردد نویسندگان و صاحبان ذوق واستعداد واقـع گشت. درحـدود ۱۷۸۰ یك همچـومجلسی را تحت عنـوان Blue Stocking Club درلندن توصیف کرده‌انـد کـه چیزی از روح مجـامع «پرسیو»های پاریس را ارائه می‌کند. برای تفصیل بیشتر رك: Harvey, P., *Oxford Companion to English Literature*, 1953/95,635,653

۲

۱. دربارهٔ قول اگوست‌کنت راجع به‌حالات سه‌گانه یا مراحل سه‌گانهٔ تاریخ رجوع‌شود به: محمدعلی فروغی، سیر حکمت در اروپا، جلد سوم، تهران ۱۳۲۰/۱۹-۱۱۴

۲. جرجانی، دلائل‌الاعجاز/۹، ۲۳ معهذا، «عدم رغبت بلکه اعراض طبقهٔ زهاد و اهل ورع در اسلام از شعر وشاعری جهات بسیار داردکه شاید مرتبط به‌سیاست وقت در صدر اسلام هم بوده‌است ومتأخرین این طبقه تنها به‌استناد تنزه‌صحابه وتابعین واینکه در قرآن کریم است: وما علّمناه‌الشعر (پس اگر در شعرکمالی مندرج بودی یا سبب رفع درجات وقرب حق‌گشتی یا جاذب مثوبات اخروی آمدی حق‌تعالی سید انبیاء را هم منزه نداشتی) از انشاء وانشاد شعر محترز بوده‌اند و این احتراز مختص اصحاب ورع‌است نه‌عامهٔ اهل‌اسلام» یادداشت استاد فروزانفر. برین یادداشت این نکته‌را هم باید افزودکه علاوه براعراض ناشی از زهد در اوایل اسلام عوامل دیگری هم بود که تاحدی موجب شدعلاقهٔ به‌شعر نزد مسلمین نقصان بیابد از جمله اشتغال به‌فتوح راسیوطی وجمحی‌به‌استنادقولی منسوب به‌عمر خلیفهٔ ثانی ازین‌گونه عوامل‌شمرده‌اند چنانکه ابن‌خلدون هم درمقدمه (طبع بیروت ۱۹۰۰/۵۸۱) نزول قرآن را ازاسباب انصراف عامه، از شعر میشمرد. برای تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شود به:

Nallino, C., *La Letteratura Araba, in Raccolta di Scritti, Vol. Vi, Roma* 1948/42-43

۳. ابن‌رشیق، العمده/۲۰ در واقع هرچند روایات راجع به‌زندگی و شعر امرؤالقیس فوق‌العاده مغشوش است ومخصوصاً اشعار منسوب به‌اوکه غالباً از طریق حمادراویه نقل شده است ممکن است به‌کلی یا تاحدی منتحل ومجعول باشد لیکن آنچه در باب اخلاق وطرز تفکر او روایت میشود در هرصورت معرف سیمای شاعر جاهلی وبدوی قدیم است ومعلقات وسایر اشعار منسوب به شاعران آندوره نیز تا حدی که می‌توان

برصحت‌آنها اعتمادکرد روی‌هم رفته حاکی از عدم توجه و مبالات آنهاست به‌عوالم مربوط به‌تربیت وتهذیب حیات مدنی. برای‌تفصیل بیشتر درباب امرؤالقیس وشعروی رجوع شود به:

طه‌حسین، فی‌الادب الجاهلی، قاهره ۱۹۲۷

محمدصالح سمك، امیرالشعر فی‌العصرالقدیم، قاهره ۱۹۳۲

سلیم‌الجندی، امرؤالقیس، دمشق ۱۹۳۶

۴. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء/۳۸

۵. ایضاً، همان‌کتاب/۱۸۶ در واقع به‌سبب وضع مشکوکی‌که حطیئه در واقعهٔ رده‌نشان داده بودمورد سوءظن وحتی سخط‌عمربن‌خطاب واقع شده بود وبه‌همان سبب‌محبوس شد وبه وساطت زعماء قریش نجات یافت. برای اخبار او رجوع شودبه:

جمحی، طبقات/۹۳؛ ابوالفرج، اغانی ۲/۵۹-۴۱؛

طه‌حسین، فی‌الادب‌الجاهلی/۳۱-۳۲۵

۶. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء/۱۸۲

۷. ابن‌معتز، طبقات‌الشعراء/۱۳۲

۸. ایضاً، همان مأخذ/۱۲۶

۹. ابن‌خلدون، مقدمه، طبع دارالکشاف/۵۸۱. اشارت بدین نکته درینجا خالی از فایده نیست‌که در اروپا، در قرن نوزدهم شاعرانی چون بودلر، ورلن، ورمبوکه از لحاظ اخلاقی مطعون ومتهم بودند غالباً خودشان‌گریز از انضباط اخلاقی خویش و نفرت وکینه‌یی‌راکه‌گاه از طرف جامعه‌یا از جانب حکومت نثارآنها می‌شد ناشی از این حقیقت میشمردندکه آنها حقایقی را افشا می‌کنندکه مخالفان از بیان‌آنها بیم دارند. آلفرددووینی، که مثل‌آنها متهم ومطعون نبود، در اثری به‌نام Stello می‌کوشید تا نشان‌دهد شاعران بیشتر به‌خاطر سجایای عالی اخلاقی خویش‌در نظر جامعه‌ملعون (Maudits) تلقی می‌شوند. ورلن‌که زندگی خود او ودوستش رمبوجایی برای‌تصور سجایای عالی اخلاقی باقی نمی‌گذاشت در مجموعهٔ مقالاتی به‌نام «شاعران ملعون» (Les Poetes Maudits) می‌پرسیدآیا راست‌نیست‌که امروز وهمیشه شاعرراستین، خویشتن را از طرف هرنوع نظام خودخواهانه‌یی‌که قدرت را در دست دارد درمعرض

نفرین وملعنت‌می‌یابد؟ دربارهٔاین مفهوم «شاعران ملعون» برای تفصیل بیشتررجوع شودبه:

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics/626

۱۰. جرجانی، دلائل‌الاعجاز/۹ کلام ابوهلال عسکری نیز درینجا نقل‌کردنی است که می‌گوید یکی را از فلاسفه‌گفتند فلان در شعر خویش به‌کذب می‌گراید گفت‌چیزی که از شاعر می‌خواهند سخن خوب است، صدق چیزیست که‌از پیغامبران می‌جویند. الصناعتین/۱۳۱

۱۱. رجوع شود به مقالهٔ جالبی‌که آندره‌موروا نویسندهٔ معاصر فرانسوی درباب مسألهٔ التزام وحقیقت‌گویی دارد، درهفته‌نامهٔ اخبار ادبی چاپ پاریس:

André Maurois, *Le devoir de verité*, *in*, *Nouvelles Litteraires*, 8 Janvier 1953

برای بحث وتفصیل بیشتر درمسألهٔ موردبحث مقایسه شود با: مقالات توماس‌مان، ترجمهٔ ابوتراب سپهری، تهران، ۱۳۵۱/۱۹-۱۸ که درطی‌آن‌نویسنده نشان‌می‌دهد که چگونه‌کتاب ورتر دنیایی را مست نشئهٔ مرگ ساخت.

۱۲. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به:

George Watson, *The Literary Criticism*/217-19

۱۳. نام‌این‌مجله عبارت بود از(*Le Siècle*=قرن). این‌قول‌که درمتن راجع‌به‌داستانهای الکساندردوما (۷۰-۱۸۰۲) است درباب نمایشنامه‌هایش هم صادق است چراکه غالب‌آنها نخست درجراید نشرمیشدوازین‌رو وقتی‌جداگانه به‌صورت‌کتاب‌درمی‌آمد غالباً شتاب‌آمیز، بی‌ربط، وقالبی به‌نظر می‌رسید. همین ارتباط با مجلات وجراید داستانهای اوژن‌سو (۵۷-۱۸۰۴) را مخصوصاً زیاده ازحد خام وسطحی‌کرده‌است. دربارهٔ والتراسکات (۱۸۳۲-۱۷۷۱) نویسنده اسکاتلندی هم می‌گویندکه چون یك‌چند برای پرداخت دینی‌که نسبت به‌یك بنگاه انتشاراتی داشت عجولانه‌کار می‌کرد قسمت زیادی ازآثار آندوره ازعمرش سطحی وآمیخته با خامی وبیدقتی شده‌است.

۱۴. این‌گفته‌را شارل‌لالو درکتاب هنر وزندگی اجتماعی خویش، ازوی‌نقل می‌کند:

Lalo, Ch., *L'Art et la Vie Sociale*, Paris 1921/41

ژان پل‌سارتر درباب این سوء استفاده‌یی که نویسندهٔ بورژوا از ستایشگران خویش می‌کند از روی طنزخاطرنشان می‌سازدکه نویسنده با پولی‌که ازطبقهٔ بورژوا می-

گیرد وظیفهٔ خودراکه گویی عبارت ازآتش‌زدن به مال آنهاست انجام می‌دهد. چرا که او وظیفه ومسؤولیتی برای خود قایل نیست و ستایشگرانش هم گویا همین را می‌خواهندکه او دلشان را بسوزد، به‌ریش‌آنها بخندد ونقدینه‌شان‌را بدون شکرانه‌و بیدریغ خرج کند. ادبیات چیست؟/۹۵-۱۹۴

۱۵. درباب ارزش شعری شاهنامه و اینکه چرا بعضی ابیات آن تـا حدی ضعیف به‌نظر می‌رسد، استاد فروزانفر می‌نویسدکه شاهنامه «بهترین منظومات فارسی وبطورقطع یك‌ربع‌آن به‌حدی عالی است‌که مانندش نتوان‌گفت وربعی از ابیات خوب (است) و دوقسمت دیگر متوسط. این‌کتاب اگرچه به‌جهات ادبی، عالیترین مرتبهٔ نظم را حائزست وشایدگفت‌که نظم فارسی را ورای این‌کمـالی نیست ولی به‌واسطهٔ عدم تناسب با موضوع‌کتاب وتکرار داستانهارعایت معانی دقیق چندان‌مورد توجه‌استاد عالیمقام نبوده... سخن وسخنوران، انتشارات خوارزمی ۵۱/۱۳۵۰

۱۶. درباب ارتباط بین منشأ شعر به‌عنوان آوازهای دسته‌جمعی، باکاربه:

Bücher, K., *Arbeit und Rhytmus*, LeipziG, 1896

Lalo, Ch., *L'Art et La Vie sociale*, *1921*

رجوع شودکه بحث‌آنها حاکی از تأثیرکاردسته‌جمعی‌درآفرینش شعرست‌درصورتیکه تأثیرآوازهای دسته‌جمعی درآسان‌کردن ومطبوع‌کردن‌کارنیز به‌همین اندازه درخور توجه‌است. درهرحال اینکه‌کار ازعوامل عمدهٔ ابداع شعروهنرست‌امروز نزدغالب منتقدان‌مکتب مارکس محقق است. مقایسه شود با:

Mozhnyagun, S., *Problems of Modern aesthetics*, Moscow 1969

۱۷. درباب منشأ تراژدی‌وکومدی‌یونانی ومسایلی‌که درین‌باب‌مطرح‌است‌رجوع‌شودبه:

Shipley, J.T., Op.Cit./66-71,105-106, 419-423.C.f. Lesky,A., *A History of Greek Literature*, 1966/223-40

۱۸. عبارت نقل بمعنی وتلخیص‌گونه‌یی است ازکلام هیرن در مأخذ ذیل:

Hirn,Y., *Origins of Art*, London 1900/259

درحقیقت قول هیرن ازنظریهٔ اسپنسر متأثر ومبتنی‌برطرزتلقی او ازسیرتکامل‌مدنیت است. برای مزید توضیح مقایسه شود نیز با:

Shipley, J.T., op.cit/6,9

۱۹. نمونهٔ بارز حیات جاهلی در اشعار و قصه‌های مربوط به شنفری، تائط شرآ، حاتم

طائی وامثال‌آنها انعکاس داردکه تصویر مرؤت جاهلی را ارائه می‌کند. شعرامثال اخطل، عمرابن‌ابی‌ربیعه وامثال‌آنهاکه همچنان سبك قدماء را احیاءکردندمخصوصاً معرف حیات‌آکنده ازتنعم وثروت عهد فتوح عربی بود وکمال تجلی‌آن در دنیای قصه‌های هزارویکشب انعکاس دارد. درباب ادب این ادوار، برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

طه حسین، فی‌الادب‌الجاهلی، ۱۹۲۷

احمدامین، فجرالاسلام، ۱۹۲۸

شوقی ضیف، التطور والتجدید فی‌الشعرالاموی، ۱۹۵۲

۲۰. ازجمله شباهت‌اقوال‌همام‌تبریزی، نزاری قهستانی وامیرخسرو دهلوی را با اقوال سعدی وشباهت بعضی سخنان سلمان ساوجی، وخواجوی‌کرمانی را با سخنان‌حافظ می‌توان درینجا به‌عنوان شاهد مدعی یادکرد. برای‌تفصیل رجوع شود به:ادوارد‌براون، از سعدی تا جامی، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت ۱۳۲۷/۶۸-۱۶۶و۶۳-۲۵۶ و ۹۸-۲۸۹

۲۱. درواقع تأکید زیادی‌که درباب تأثیرنژاد، محیط، وزمان درپیدایش آثار ادبی دارد تن‌را ازتوجه کافی به تأثیر شخصیت انسانی هنرمند باز داشته است. این نکته نیز نقد اورا بیشتر به نوعی بررسی جامعه‌شناختی در ادبیات تبدیل کرده است. برای تفصیل بیشتر درباب شیوهٔ او مخصوصاً رجوع شود به:

Vernon Hall, *A Short History of Literary Criticism*,1964/104-107

۲۲. اشعاری‌که در متن بدانها اشارت رفته است اینهاست:

انظرالیه‌کزورق من‌فضة — قداثقلته حمولة من‌عنبر

کان آذر یونها — غب سماء هامیه

مداهن من ذهب — فیها بقایا غالیه

رك: به‌شیخ‌عبدالرحیم‌بن‌احمدالعباسی، معاهدالتنصیص علی شواهدالتلخیص، مصر ۱۳۶۷ ق ۱۵۸/۱. بدینگونه، توجه به تأثیر محیط در پیدایش آثار ادبی از نظر خود آفرینندگان آثار نیز مخفی نبوده است. ظاهراً به‌خاطر همین‌گونه ملاحظات بودکه ریشاردواگنر(۱۸۸۳-۱۸۱۳) هنگام تصنیف اپراهای مربوط به قهرمانان اساطیری شمال اروپا عمداً خود را در تجمل مصنوعی مناسب با دنیای‌آن‌قهرمانان غرق می‌کرد واین تجمل به‌قدری غیر عادی بودکه خود او آن را یکنوع «جنون تشریفات» می‌خواند. رجوع شود به‌مقالات توماس‌مان /۲۸۲ - ۲۸۵. در حقیقت

توصیف نویسندهٔ بورژوا وتبذیرواسراف، زن‌پرستی، سفردوستی، و جنگ‌بارگی او چنانکه ژان‌پل‌سارتر بیان می‌کند وجههٔ دیگری از ارتباط نویسنده را با محیط و طبقهٔ خویش نشان می‌دهد. رجوع شودبه؛ ادبیات چیست؟/۸۷-۱۸۶

•

۲۳. برای تفصیل رجوع شود به:

Henri de La Croix, *Psychologie De L'art*, 1927/452

اینجا باید خاطرنشان‌کردکه از موارد ارتباط بین‌آثار ادبی با روانشناسی توجه به تفاوت احوال نفسانی شاعر و نویسنده است با آنچه در مردم عادی و معمولی معهودست. ازجمله، درین مورد نه‌فقط تأثیر اوصاف شخصی شاعران در تکوین احوال نفسانی‌آنهاقابل‌ملاحظه‌بوده است- وفی‌المثل اینکه الکساندرپوپ گوژپشت، فریدریش شیلر مسلول، وفدورداستایوسکی‌مصروع، لردبایرون چنبرپا ، و مارسل‌پروست مبتلابه‌تنگی‌نفس بوده‌اند ناچار در پیدایش احوال روانی‌آنها مؤثربوده‌است -بلکه‌شاعر ونویسنده ازنظرگاه روانکاوان‌واصحاب زیگموندفروید، همچون‌بیماران عصبی (Neurotic) تلقی شده‌اند و البته تأثیراحوال نفسانی آنها نیز درآثارشان گاه مستقیم ومعرف سنخ‌ونوع (type) آنهابوده است وگاه‌عمداً کوشیده‌اند تانعل وارون بزنند وخلاف‌آن احوال را ارائه‌کنند. البته در بین استفاده‌هایی‌که نقد ادبی از شیوهٔ نقد روانشناسی می‌کند، مطالعه درباب اشخاص داستانها و خلق و سرشت قهرمانان اهمیت خاص دارد، وبررسی‌هایی‌که درین زمینه برمبنای مکتب فروید و مکتب یونگ انجام یافته‌است ازبسیاری جهات درخور توجه واقع شده‌است. معهذا آی.ا. ریچاردز، یکجا نظرکسانی راکه با مداخلهٔ روانشناسی درنقد مخالفند دراین کلام معروف خود خلاصه می‌کندکه‌ازآنچه زیگموندفروید درباب لئوناردوداوینچی و یونگ درباب‌گوته نشرکرده‌اند برمی‌آیدکه روانکاوان درنقادی‌کاری نمی‌توانند کرد. رجوع شود به:

Richards, I.A., *Principles of Lit Crit.*, 1934/29-30 تفصیلات‌بیشتری درین باره درفصل هفدهم کتاب حاضرهست که می‌تواند معرف وسعت این رشته از تحقیقات باشد. بعلاوه برای بحث و بسط بیشتر می‌توان درین باب‌رجوع‌کرد به:

Wellek-Warren, *the Theory of Literature*/78-88

Scott, W.S., *Five Approaches of Literary Criticism*, 1966/69-73

۲۴. دربارهٔ قول هگل درباب مسألهٔ تقلید رجوع شود به: دکتر عبدالحسین زرکوب، یادداشت‌ها واندیشه‌ها، تهران ۱۳۵۱/۴۹-۴۸ همچنین برای تفصیل بیشتر درباب مسألهٔ محاکاة وتقلید رجوع شود به‌همین فصل، یادداشت شماره ۲۶.

۲۵. وقتی صحبت ازتقلید به‌عنوان جوهر وماهیت هنر درمیان می‌آید باید توجه داشت که البته مراد ازآن جز محاکاة وتصویرعالم طبیعت به‌وسیلهٔ هنرمند نیست. معهذا، اینکه تقلید ازسبك وشیوهٔ قدما هم به‌همین‌نام خوانده می‌شود ونزد پیروان‌اسلوب کلاسیك به‌عنوان نتیجه‌یی ازتعلیم ارسطویی تلقی می‌گرددناشی ازین طرزتفکرست که از اواخرعهد شکوفایی فرهنگ یونانی ومخصوصاً در دورهٔ غلبهٔ فرهنگ‌لاتین، وهمچنین درعهد رنسانس وبعدازآن، غالباً تقلید ازقدما به‌منزلهٔ تقلید ازطبیعت- و نه‌امری‌که خلاف‌آن باشد- تلقی میشد چراکه اصحاب مکتب‌کلاسیك معتقد بوده‌اند قدما طبیعت را بهتر درك‌کرده‌اند وتقلید از آنها با تقلید از طبیعت تفاوت ندارد و حتی سودمندترست. برای تفصیل رك به:

Shipley, J.T., *Op. cit.*/221-22

۲۶. درتصوری که ارسطو از مفهوم تقلید ومحاکاة طبیعت به‌وسیلهٔ هنر ارائه می‌کند - و درواقع می‌خواهد حمله‌یی‌راکه افلاطون برآنچه خودوی تقلید مضاعف می‌خواند وارد آورده‌است دفع‌کند- مفهوم تقلید وتصویرغایتی هم‌که طبیعت متوجه بدانست هست. ازجمله برای مزید تفصیل درین‌باب رجوع شود به:

Aristotle's physics, 199A, 15ff.

درحقیقت تقلید شاعر از فطرت خویش موافق است با تقلیدی که طبیعت ارسطویی دارد ازغایت وکمال منظور. اماتوجه به‌نقش‌تخیل (Imagination) یاقوهٔ‌مخیله (Phantasia) درابداع‌آثارهنری مخصوصاً مقارن عهد رنسانس درنقد ادبی راه یافت وکسانی مثل تاسو، فراکاستورو، وسر فیلیپ سیدنی درین‌باب سخنهای جالب دارند. معهذا با رواج مکتبهای جزمی وحسی اهمیت نقش قوهٔ مخیله به‌نحوی‌که درطرزبیان سیدنی وتاسو و دیگران بود محل تأمل واقع شد وضرورت نظارت عقل ونیروی استدلال درآن تأکیدگشت. تا آنکه در دوران رمانتیك نقش تخیل دوباره مورد توجه واقع‌گشت. واین‌بار نه به‌عنوان امری‌انفعالی‌بلکه بیشتر به‌عنوان‌امری که نیروی سازنده دارد مطمح‌نظر شد. درواقع طرز تلقی شلی هم از آن برهمین وجه است والبته تأثیر تلقی‌حکماء آلمانی‌ازتخیل به‌عنوان قوهٔ مصوره یاتصویرساز (Einbildungskraft) درکلام‌کالریج قابل ملاحظه است.آنچه شلی را به‌دفاع ازشعر وتحلیل اجزاءآن واداشت رساله‌یی بود ازتامس لاوپیکاك (۱۸۶۶-۱۷۸۵) تحت عنوان ادوار چهارگانهٔ شعر وپیکاك درآن رساله شعر را امری می‌دانست‌مربوط به‌دوران‌کودکی مدنیت انسان ومدعی بود مدنیت انسان در دوران کهولت خویش دیگر نیازی به‌آن ندارد. جواب شلی‌که ناتمام ماند دفاع ازشعر و تأثیر آن بود و نشان می‌دادکه نقش شعر را نباید آنگونه‌که مدعیان پنداشته‌اند بی‌اهمیت تلقی‌کرد اما درعین‌حال شلی معتقد بودکه شعر امری نیست‌که به‌کلی وابسته به خواست و

ارادهٔ شاعر باشد. درست‌است‌که شروع‌آن بستگی دارد به‌الهام (inspiration) لیکن با شروع به‌انشاء و ترکیب دیگر الهام تدریجاً نقصان می‌پذیرد و بدینگونه درخشانترین شعرعالم هم فقط پرتوی ضعیف از نور الهام‌را ـ که برخاطر شاعرتافته است ـ القاء می‌کند، نه‌بیشتر. برای تفصیل بیشتر درباب نقش تخیل و مخصوصاً برای مباحث عمده‌یی که نقادان ومحققان‌اخیر درین‌باب‌اظهار کرده‌اند رجوع‌شودبه:

Abercrombie, L., *the Theory of Poetry*, 1926
Richards, I.A., *Coleridge on Imagination*, 1934

۲۷. برای قول امیل بوترو، رجوع شود به: Lalande, A., *Op. cit.*/315-16
درباب حال جذبه و اینکه منتهی به ازبین رفتن موقت تعین و هویت انسان میشود رجوع شود به:

Dragomirescou., M.. *La Science de la Litterature*, I/10-11
دربارهٔ مفهوم جنون الهی منسوب به‌شعراء که افلاطون و نیزبعضی شعراء وحکماء رم وقرون وسطی ازآن سخن گفته‌اند رجوع شرد به:

E.R. Curtius, *Europaische Literatur und Lateinisches mittelalter'* Francke-Verlag, 1948/469-70

28. Henri de La Croix, op. cit./338-39

۲۹. ابوالفتوح، تفسیر، طهران۲۳-۱۳۱۳ ق، ۱۴۲/۴ درباب ارتباط«جن»با شعراء درنزداعراب رجوع شودبه: جلال همائی، دیوان عثمان‌مختاری /۲۳۲-۲۲۹، مقایسه شود با شعربیدروغ /۱۱۹ و همچنین‌با:

Goldziher, I., *Abhandlungen zur Arabischen Philologie, I,I*

30. Boileau, *Art Poetique*, Chant.1/1-10; c.f. Boileau, *Poesie et Prose*, 1923/275-76

31. M.Dragomirescou, Op.Cit, II/34-35

۳۲. مسألهٔ روانشناسی شاعر ومنشأ روانی الهام وآفرینش‌ادبی هنوز امری تفسیرناپذیر تلقی می‌شود. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Preminger, A.(Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1965/396-98: c.f.Shipley, I.T.; op. cit./227-29

۳۳. جاحظ، البیان والتبیین، بتصحیح واهتمام حسن‌سندوبی، ۱۷۰/۱

۳۴. ابن‌رشیق، العمده، ۲۵/۱

۳۵. ایضاً، همان مأخذ ۲۶/۱

۳۶. برای روایت سیسرو رجوع شودبه: عیش‌پیری و«از دوستی اثر سیسرو، ترجمهٔ محمد حجازی، طهران ۱۳۳۵/ ۲۱-۲۰؛ معهذا روایات راجع به اختلافات خانوادگی سوفوکل تاحدی‌که از مآخذ موجود برمی‌آید باید بااحتیاط تلقی‌شود. رك به:
Lesky, A., *A History of Greek Literature*, 1966/275

۳۷. شمس‌قیس‌رازی، المعجم، چاپ‌بیروت /۴۲۳

۳۸. نظامی عروضی، چهارمقاله، طبع لیدن /۲۶

۳۹. محمدبن‌منور، اسرار التوحید، چاپ پطرزبورغ /۳۵

۴۰. درباب‌منشأ این قول واقوال دیگری‌که درتوجیه ادراك زیبایی برمبنای علوم‌زیستی ارائه شده است، رجوع شود به: علینقی وزیری، زیباشناسی در هنر و طبیعت چاپ دوم ۱۳۳۸/۲۴-۲۰ دربین‌اینگونه اقوال‌تعلیم گوستاوفشنر آلمانی (۱۸۸۷-۱۸۰۱) ظاهراً اولین تعلیم قابل ملاحظه‌یی بودکه استفاده از شیوهٔ تجربی را در شناخت زیبایی توصیه‌کرد. فشز درمقابل شیوهٔ نظری فلاسفه‌که وی‌آن را زیباشناسی زبرین (Aesthetik Von Oben)می‌خواندودرآن به‌قول‌وی‌سیرذهن‌از«کلی»به«جزئی» بود شیوهٔ«زیباشناسی‌تجربی» را پیشنهاد می‌کردکه‌خودوی‌آن‌را «زیباشناسی‌فرودین» (AesthetiK von Unten) می‌نامید وسیرذهن‌درآن از «جزئی» بود به«کلی». برای نتایج علمی حاصل از تجارب علمی در زیباشناسی و تفصیل بیشتر در مسایل مربوط به‌ادراك عالم مرئی و محسوس ازلحاظ زیبائی وزیباشناسی رجوع شود به:
-Gibson, J.J., The *Perception of the visual World*, 1950
-Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, 1954

۴۱. ۴۲. نام اگوست‌کنت (۱۸۵۷-۱۷۸۹) وجان‌استوارت‌میل (۷۳-۱۸۰۶)درینجاتنها بروجه مثال ازباب استغراق این‌دوفیلسوف در عوالم مربوط به‌واقعیات علمی‌محض ذکر شده است. اگوست‌کنت درجوانی بیشتر به ریاضیات وعلوم مربوط به سیاست علاقه‌داشت وفقط در پنجاه وهفت سالگی بودکه مرگ معشوقه، وی‌را به‌عوالم‌قلبی

متوجه کرد. جان‌استوارت‌میل درکودکی ونوجوانی تربیت فوق‌العاده فشرده ودقیق علمی دریافت وفقط وقتی از سنین بلوغ درگذشت توانست با توجه به عوالم ذوقی تأثیر تربیت خشك وسنگین عاری از ذوقی راکه پدرش بروی تحمیل‌کرده بودتعدیل کند. البته ارتباط‌این‌هردوفیلسوف باعوالم ذوقی وقلبی‌چون‌فقط‌دردورهٔ بعد ازتکمیل وتکامل‌نفس (Formation) آنهابودمنتهی به‌حساسیت ذوقی‌وهنری‌قابل‌ملاحظه‌یی درآنهانشد. یك‌نمونهٔ‌دیگر ازفلاسفهٔ‌متوغل درعلوم، هربرت‌اسپنسر(۱۹۰۳-۱۸۲۰) فیلسوف انگلیسی بودکه خودش می‌گوید تازه درچهل‌سالگی خویش درصدد برآمد کتاب ایلیاد را مطالعه‌کند اما درآن جاذبه‌یی نیافت وآن راکناری‌نهاد. برای‌تفصیل رجوع شودبه:

Durant, w., *story of philosophy*/355-56: Challaye, F., *Petite Histoire des Grandes philosophies*, 1948/236-37

۴۳. قول کانت‌درانتساب غائیت بدون غایت (Zweckmässigkeit Ohne Zweck) به‌هنر، همراه باسایرآراء او درباب مسایل مربوط به‌ادراك زیبایی ومسألهٔ‌غائیت، مخصوصاًدرکتاب‌اوموسوم‌به نقد قوهٔ حکم *(Kritik Der Urteilkraft)* آمده‌است. جهت تفصیل اقوال کانت درین‌باب رجوع شودبه:

Khodoss, F., *kant: Le Jugement Esthetipue*, 1955/16-30

برای نقدقول کانت برمبنای فلسفهٔ مادی رجوع شودبه:

Mozhnyagun, S.(edit.), *Op. Cit*/171-75

۴۴. برای تفصیل بیشتر دراین‌باره، رجوع شودبه:

Dragomirescou, M., *Op. Cit.*, 1/14-15

درحقیقت باآنکه حاصل بررسی‌های تاریخی درشناخت «عینی» یك اثر ادبی‌به‌تنهایی قابل اطمینان‌نیست ومنتقدغالباً خود راناچار می‌یابدآنچه را از شیوهٔ تاریخی‌حاصل کرده است با نتایجی‌که از شیوه‌های دیگر ـفی‌المثل روانشناسی، فنی، و جز آنها ـ به‌دست می‌آید نیز بسنجد، ادبیات‌هم مثل تمام پدیده‌های اجتماعی وانسانی محکوم به‌تحول وتطورست واین نکته نشان می‌دهدکه مطالعهٔ آن را نمی‌توان از شیوهٔ‌نقد تاریخی جدا نگه‌داشت. تصورآنکه آثار ادبی هریك به‌تنهایی وجودی مستقل و متمایزست وارتباطی بین‌آنها نیست‌دعویی مبالغه‌آمیزست و باتجربهٔ حیات روزانه‌هم منافات دارد. مسألهٔ تقلید، مسألهٔ سرقات، ومسألهٔ منبع و نفوذ هم بدون توجه به‌تحول تاریخی نمی‌تواند مبنای مطمئن ومعتبری داشته باشد. مقایسه شودبا:

Warren-Wellek, *Theory of Literuture*, 1949/263-82

اشارت‌به‌این‌نکته هم‌اینجاضرورت داردکه‌آنچه‌نقدنو (New Criticism) خوانده می‌شود وازجمله ریچاردزوالیوت بدان منسوب هستند نیز نسبت به‌نقد تاریخی‌نظر

موافقی ندارد ونقد را به‌کلی از تحقیق در مآخذ و بحث در زمینهٔ سیاسی واجتماعی آثار ادبی مجزی می‌داند چنانکه این نقادان کار نقد را بیشتر عبارت از شناخت احوال واوصاف اثر می‌دانند تا شناخت احوال واوصاف سازندهٔ اثر. معهذا روش نقدتاریخی‌که درادبیات اروپایی‌مخصوصاً به‌وسیله جامباتیستاویکو (۱۶۶۸-۱۷۴۴) فیلسوف ایتالیائی بنیان شد نزدکسانی چون تن، رنان، و سنت‌بوونیزتوسعه‌یافت و حتی در شیوهٔ نقادی پیروان مارکس نیزآنچه مبنای‌کارست نقد تاریخی است‌باطرز تلقی مادی آنها ازتاریخ. برای تفصیل مقایسه شود با:

Wilson,E., *The Triple Thinkers*, 1962/288 - 303

۴۵و۴۶. درباب روش‌های علمی در نقدآثار ادبی برای‌تفصیل‌بیشتر رجوع شودبه‌مقالهٔ نگارنده تحت همین عنوان، در «مجلهٔ یغما»، سال ششم شمارهٔ ۴ و۵که بخش عمدهٔ آن نیزدرکتاب حاضر مورد استفاده واقع شده است. البته باید توجه داشت‌که‌تصور نقدعلمی‌در قرن نوزدهم‌میلادی مخصوصاً مبتنی برفکر مقایسهٔ آثار ادبی‌باپدیده‌های طبیعی بوده است‌که ادبیات‌آنها را تقلید ومحاکات می‌کند. معهذا، در همان اواخر قرن‌نوزدهم نیزتفاوت بین‌شیوه‌های علوم طبیعی‌وشیوه‌های بررسی در ادبیات‌وتاریخ مورد بحث‌محققان بوده است.چنانکه غیر ازآنچه ازکلام ویلهلم دیلتای، و ویلهلم‌ویندلباند درین‌باب نقل شد (رجوع شود به‌یادداشت‌ها: ۱۷/۱ و ۱۸)، می‌توان قول هاینریش‌ریکرت‌را درین‌باب خاطرنشان‌کردکه درتبیین تفاوت این‌دونوع علوم، شیوهٔ علوم مربوط به‌طبیعت *(Naturwissenschaft)* را مبتنی براستخراج قواعدکلی، و شیوهٔ علوم مربوط به‌فرهنگ *(Kulturwissenschaft)* را مبتنی برتحقیق در موارد جزئی میشمارد.درین موردزنوپول (A.D. Xenopol) فرانسوی بیان‌جالبتری‌دارد ومی‌گوید:«علوم‌مربوط به‌طبیعت‌سروکارشان‌باواقعیاتی‌است‌که‌تکرر(Repetition) می‌پذیرند درصورتیکه علوم مربوط به‌تاریخ سروکار با واقعیاتی دارندکه ویژگی آنها توالی (Succession) است نه‌تکرر» البته طرز تلقی مسأله تا حدی نیزتابع طرز تفکری‌است‌که صاحبنظران هریک‌موافق سلیقهٔ خویش در مسألهٔ طبقه‌بندی علوم دارند. بدون شک‌مجرد استعمال پاره‌یی اصطلاحات وقواعدکلی‌مربوط به‌علوم طبیعی نظیر آنچه تن‌وبرونتیر در تطبیق آن‌گونه علوم باآثار ادبی‌کرده‌اند، منتقد را موفق نمی‌کندکه با همان‌دید «عینی» که در علوم مطرح است‌بتواند به‌ادبیات بنگرد. معهذا همین اندازه‌که منتقد می‌کوشد تاجز برتجارب بالنسبه عاری از شایبه تکیه نکند و جز به‌آنچه درآن باب از طریق‌تجربه واستقراء برای‌وی نوعی‌یقین حاصل‌می‌آورد، اعتمادنکند واز وهم‌وگمان‌وقیاس‌واشراق ومکاشفهٔ‌خویش‌به‌عنوان‌اموری‌که‌می‌تواند احوال واوصاف‌آثار ادبی را تبیین وتوجیه علمی‌کند استفاده ننماید نقد وی‌به‌عینیت علمی وبه‌آنچه در ادبیات همچون شناخت «عینی» پذیرفته هست نزدیک می‌شود. آنچه از طریق مکاشفه واشراق وحدس وگمان منتقد حاصل میشود نقدیست مبتنی‌بر

تأثرنگاری و نظیر آنچه آناتول‌فرانس‌آن‌را عبارت می‌داند ازشرح ماجرای روح‌منتقد دربرخورد با شاهکارها ـ برای تفصیل رجوع شود به:

Shipley, J.T. *Op. Cit.*/364-67

۴۷. برای تفصیل بیشتر درباب روش طب تجربی کلودبرنارد، رجوع شود به‌فیلیسین شاله، فلسفهٔ علمی، ترجمهٔ یحیی مهدوی، ۱۳۴۱/۹۷-۹۵ و ۱۳۶

۴۸. طه‌حسین، فی‌الادب‌الجاهلی /۲۵

۴۹. درطرح‌مسالهٔ ارتباط بین اثر وآفرینندهٔ اثر البته از نظر نباید دور داشت‌که‌به‌هرحال شخصیت هرکس ـ که منشأ سبك خاص اوست ـ ناچار تا حدی معلول محیط اجتماعی اوهم‌هست وهمین‌نکته‌نشان‌می‌دهدکه‌شناخت‌بی‌شایبهٔ یك اثرنه‌فقط شناخت‌شخصیت، وضع طبقاتی، ومحیط اجتماعی آفرینندهٔ اثر راالزام می‌کند بلکه‌شناخت محیط‌ذوقی و ادبی جامعه‌یی راکه اثر به‌آن عرضه میشود نیز ایجاب می‌نماید. درمقابل ادعای کسانی‌که نفس اثر را بدون‌توجه به‌سازندهٔ اثر موضوع منحصر نقد میشمارند غالباً باید توجه‌کردکه‌آنچه شعر واثر ادبی را به‌وجود می‌آورد ـ و اولین شعر واثرادبی را نیز همان الهام‌کرده است ـ قواعد واصول مربوط به‌لفظ وقالب نیست احساس و ادراك‌شاعر ونویسنده‌است. در هرحال هرچندهم ممکن است ظهور وانعکاس‌شخصیت شاعر ونویسنده‌درآثار خویش به‌طورظاهر و مستقیم نباشد و بعضی سازندگان آثار ادبی درواقع به‌جای‌آنکه خودرا درآثار خویش نشان دهندخود رادرورای‌آن‌مکتوم ومستور داشته‌اند لیکن باز از نظر منتقد شخصیت ویژهٔ شاعر و نویسنده است‌که می‌تواند ملاك‌واقعی درشناخت تأثیر محیط واحوال اجتماعی وروانی رایج درعصر وی‌باشد. نیزمقایسه شود با:

Wellek-Warren, *Op. cit.*/67-123

۵۰. برای تفصیل سخن گوته درباب‌آنچه وی درینجا «قالبهای طبیعی شعر» (Natur-formen der Poesie) می‌خواند رجوع شود به‌یادداشتهای اودر:

Goethe, *West-Oestlicher Diwan, (mit) Noten und Abhandlungen*, Insel-verlag 1951/179-181

۵۱و۵۲. عنوان رساله‌های برونتیر وارنست‌بووه بدین‌قراراست:

-Brunetiere, F., *L'Evolution Des Genres dans la litterature*, 1892

-Bovet, E., *Lyrique, Epique et Dramatique, une loi D'evolution litteraire*, 1911

اینجا باید خاطرنشان کرد که نویسندهٔ این سطور نیز درحدود سنین بیست‌سالگی بدون اطلاع ازمطالعات برونتیروبووه وبیشتر درتحت تأثیرعقایدوتعالیم داروین واسپنسر مستقلاً درصدد برآمد نظریهٔ تکامل تدریجی را درموردسیرتاریخی انواع شعرتطبیق نماید وحاصل آن کار رساله‌یی بودکه بخش کوچکی ازآن تحت‌عنوان ذیل‌منتشرشد: فلسفهٔ شعر یا تاریخ تطورشعر وشاعری، بروجرد ۱۳۲۳
دربارهٔ این رساله که اولین اثرمستقل نویسندهٔ این سطورست رجوع شود به نوشتهٔ دکترپرویز ناتل خانلری درمجله سخن سال دوم (۱۳۲۴) شمارهٔ ۸/۳۱-۶۲۸ و یادداشت این‌جانب درهمان مجله، همان‌سال، شمارهٔ ۹/۱۵-۷۱۴

۵۳. قدامةبن‌جعفر، نقدالشعر/۱

۵۴. نظامی عروضی، چهارمقاله/۳۰

۵۵. راوندی، راحةالصدور وآیةالسرور، طبع لیدن ۱۹۲۱/۵۸-۵۷

۵۶. Saulnier, *Litterature Classique* 1947/61

۵۷. ابن‌رشیق، العمده، ۵۷/۱ نیزمقایسه شود با: ابن شرف قیروانی، مسائل‌الانتقاد، طبع شارل‌پلا، ۴۸/۱۹۵۳ که مخصوصاً این دوبیت‌آن درینجا شایستهٔ یادآوریست:

قل لمن لایری‌المعاصر شیئاً و یری للاوایل التقدیما
ان ذاك‌القدیم کان جدیداً وسیغدو هذاالجدید قدیما

۵۸. به نقل از رومن‌رولان، زندگی بتهوون، ترجمهٔ محمودتفضلی، ۱۳۵۱/۱۵۳

۵۹. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء/۵

۶۰. جرجانی، الوساطة بین‌المتنبی وخصومه، طبع احمدعارف‌الزین/۵۲-۵۰

۶۱. رادویانی، ترجمان‌البلاغه، طبع احمدآتش، ۱۹۴۹/۱۳۴

۶۲. علامت نقل « » فقط شامل عبارت « اصول و قواعد حربهٔ مبارزه هنرمند به‌شمار می‌رود» باید باشد. برای مأخذ رجوع شود به علینقی وزیری، زیباشناسی در هنر و طبیعت ۱۳۳۸/۹۴

۶۳. شمس قیس، المعجم، طبع طهران/۲۱۳

۶۴. ابوحیان توحیدی- ابن‌مسکویه، الهوامل والشوامل ۱۳۷۰ق/۲۸۲

۶۵. عسکری، الصناعتین، مصر ۱۳۱۹/۱۰۶-۱۰۴

۶۶. شمس قیس، المعجم، طبع بیروت/۴۳۱

۶۷. ابن‌رشیق، العمده/۸۰

۶۸. ازجمله در تعریفات سید شریف جرجانی، طبع مصر ۱۹۳۸ درین‌باب چنین‌آمده‌است: الفصاحة... فی‌المفرد خلوصه من‌تنافرالحروف والغرابة، و مخالفةالقیاس... وفی‌الکلام خلوصه من‌ضعف‌التألیف وتنافرالکلمات...،تعریفات/۱۴۶. توجه به‌این‌نکته خالی از فایده نیست که اموری از قبیل غرابت (Barbarismus)، ضعف تألیف (Soloecismus) ومخالفت قیاس (Metaplasmus) هم‌که نزد مسلمین خلو از آنها شرط فصاحت‌کلام‌به‌شماربود، درقرون‌وسطی نزد آباءکلیسا از اموری‌محسوب میشدکه تعلم نحو وصرف (Grammar) موجب اجتناب‌از وقوع‌درآنهامیشد. برای تفصیل رجوع شود به: Curtius, E.R., *Europaische Literatur und Lateinisches Mittelalter.* 1948/52

۶۹. محمود شکری‌آلوسی، الضرائر ومایسوغ للشاعر دون‌الناثر، ۱۳۴۱/۱۰

۷۰. جاحظ، البیان‌والتبیین ۱/۱۰-۸

۷۱. آلوسی، الضرائر/۱۰ درینجا قول‌کنتی‌لین (Quintilian) درخور یادآوریست که می‌گوید شاعران چون برده وتابع اوزان وبحورشعری خویشند،خطاهایی‌که‌مرتکب میشوند بخشوده میشود وآنها درواقع با نام‌هایی‌که بر روی این خطاهای خویش می‌گذارند این خطاهاراکه دراصل جز انواع ضرورات هم نبوده‌اند تبدیل‌به‌محاسن کلام می‌کنند. مقایسه شود با: Shipley, J.T., *Op.Cit*/311

۷۲. عسکری، الصناعتین/۱۱۲

۷۳. ابن‌رشیق، العمده ۲/۲۰۸

۷۴. ابن‌قتیبه، الشعروالشعراء/۳۴

۷۵. شمس‌قیس، المعجم، طبع طهران/۲۳۲

۷۶. معهذا خود شرقیات که ویکتورهوگو درمقدمهٔ آن چنین تلقی بحث‌انگیزی را از نقد عرضه می‌کند متضمن معنی تازه‌یی‌نیست وشاعرظاهراً بیشتر به‌خیالات مربوط به‌هنر محض نظر دارد. مقایسه شودبا:

Lanson-Tuffreau, *Op.Cit.*/566

۳

۱. قطع نظر از صحت یا سقم انتساب این اشعار به شعراء معروف به جاهلی، پیدایش و آغاز ظهور شعر عربی-در دورهٔ قبل از اسلام- در ابهام افسانه‌ها فرو رفته است. البته روایات‌موجود قدیمترین نمونهٔشعر عربی را عبارت از قصیده می‌داندکه‌معلقات سبع از آن نوع‌است. اما اگرنیزانتساب این قصاید به‌شاعران جاهلی محقق باشد باز بعید به‌نظر می‌رسدکه شعر عربی یکباره وبدون طی پاره‌یی مراحل ابتدایی و متوسط به‌شکل قالب مرتب ومنقح قصاید موجودظهورکرده باشد واوزان وبحور عروضی‌در تمام‌آنهااز اول‌به‌همین‌صورت مظبوط ومرتب‌پدیدآمده باشد. همین نکته قبول‌انتساب آنها را تاحدی مشکل می‌کند و این‌هم‌که راویان قدیم خودشان مکرر یکدیگر رابه‌جعل ووضع بعضی از این‌گونه اشعار متهم‌کرده‌اند نیز مؤید تردید در صحت انتساب آنهاست. برای تفصیل بیشتر درباب این مسأله، مخصوصاً رجوع شود به:

Margoliouth, D.S., in *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1925/417-49

طه‌حسین، فی‌الادب‌الجاهلی، قاهره۱۹۲۷

۲. درباب «هجونامهٔ بلخ» و «هجونامهٔ اصفهان» و مآخذ روایات مربوط به‌آنها رجوع شود به:سخن وسخنوران نوشتهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر،طبع ۱۳۵۰/۴۱-۲۴۰ (حاشیه) و ۵۸۸ (حاشیه). اینجا باید افزودکه بعضی از رباعیات منسوب به‌خیام هم‌که‌متضمن اظهار شك در عقاید یا طعن درمشایخ است‌گمان می‌رودکه از همین قبیل باشد.دربین اینگونه رباعیات‌که‌گاه بعضی رباعی‌ها هم هست‌که‌به مشایخ صوفیه از جمله به‌عطار منسوب شده است‌وغالباً متضمن افکار واقوال منسوب به‌دیوانگان وشوریدگان‌صوفیه است. بدینگونه، اشتمال برسخنانی ازقبیل شك وحیرت وجام وساقی واغتنام فرصت و نظایر اینگونه معانی هم نمی‌تواند معیاری درست برای شناخت حدود صحت و سقم انتساب رباعیات به‌خیام باشد. همچنین رجوع شود به‌همین فصل، یادداشت شمارهٔ۸.

۳. اشاره به نامه‌های فریدریش ملکیور بارون‌فون‌گریم (۱۷۲۳-۱۸۰۷) است‌که‌عبارت

بود ازیك سلسله نامه‌های ادبی دربارهٔ اخبار مربوط به‌ادبیات وهنر درفرانسه که‌هرماه دوبار، ازپاریس به‌عنوان پادشاهان وامیران‌آلمان وچندتن دیگر ازفرمانروایان شرق اروپا-ازجمله کاترین‌دوم ملکهٔ روسیه واستانیسلاس پادشاه لهستان - ارسال‌می‌گشت‌و درحکم یك‌روزنامهٔ ادبی‌بودکه فقط‌برای‌تعدادبسیارمحدودی‌ازمشترکان‌خویش‌فرستاده میشد. این‌نامه‌هاکه عنوان «مکاتبات ادبی» (Correspondance Littéraire) داشت در اوایل فقط مشتمل برملاحظاتی دربارهٔ ادبیات بود و بعدها تدریجاً شامل انتقادات اجتماعی و سیاسی نیز شد. این «خبرگزاری ادبی» را قبل ازگریم کشیشی به‌نام‌آبه‌ریال Abbé Reyal به‌عهده داشت وبعدها وقتی‌گریم متعهد ادامهٔ آن شد به‌یاری دوستان پاریسی خویش، مخصوصاً درمواقعی که خودوی در آنجا نبود، این مکاتبات‌را همچنان دنبال‌کرد. بدینگونه تعدادی ازین مکاتیب درواقع به‌وسیلهٔ‌دوستان گریم -ازجمله ومخصوصاً دیدرو- تحریرشده‌بود ولیکن‌همچنان به‌امضای‌گریم‌انتشار یافته بود. مجموع مکاتیب‌گریم بعدها تحت همین عنوان مکاتبات ادبی... درپانزده مجلد منتشرگشت. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ احوال فریدریش‌گریم و نامه‌های وی رجوع شود به: Georges, K.A., *Friedrich Melchior Grimm*, 1904

۴. اوسیان (Ossian) دراصل، شهرت وعنوان شاعر وجنگجویی کهن از طوایف سلت سرزمین اسکاتلندست‌که پدرش فین‌یافینگال (Fingal) دلاوری نامداربوده‌است‌واشعار منسوب به‌اوسیان شرح دلاوریها و ماجراهای اوست. جیمزماکفرسن (۹۶-۱۷۳۶) شاعراسکاتلندی چندین‌مجموعه ازترانه‌های‌حماسی‌منسوب‌به اوسیان را به‌این‌عنوان‌که ازافواه واقوال محلی جمع‌آورده‌است‌یا ترجمه‌کرده‌است نشرکرد ولحن رمانتیك‌آن‌که تصور می‌رفت اصل‌آن مربوط به‌اوایل قرون وسطی و حتی جلوترست‌ مورد توجه و تحسین علاقمندان از جمله‌گوته واقع‌گشت. اما صحت انتساب این اشعار مورد تردید وتأمل منتقدان گردید و دکتر ساموئیل جانسون ادیب و منتقد معروف انگلیسی بعد ازتحقیق وبررسی‌اعلام‌کردکه ماکفرسن ازمواد ومصالح سنتی‌موافق ذوق وسلیقهٔ خود استفاده‌کرده است وآنها را بدین‌صورت که هست جعل‌کرده است. ماکفرسن‌که این حکم را نپذیرفت اصل مأخذی را هم‌که مدعی بود در اختیار دارد، به‌بهانهٔ‌آنکه هزینهٔ چاپش سنگین‌است نشر نکرد ومشکل همچنان حل ناشده باقی‌ماند.بعد از مرگ ماکفرسن، مورخی‌مشهور درضمن یك«تاریخ اسکاتلند» وجود مآخذدرست‌قابل‌اعتمادی را دربارهٔ این اشعار انکارکرد وهیئتی‌هم‌که مأمور تحقیق درین باب شد قول‌جانسون واین مورخ را در واقع تأیید نمود. معهذا تأثیر و انتشار ترانه‌های اوسیان در اروپا قابل ملاحظه وبیسابقه بود. برای اطلاعات بیشتر درین‌باب رجوع شودبه:

Legouis - Cazamian, *Histoire de la Litterature Anglaise*, 1949/884-86

۵. دربارهٔ صحت انتساب «نهج‌البلاغه» به‌امام علی‌بن‌ابی‌طالب مناقشات بسیار شده‌است که قسمتی ازآن ممکن است ناشی از تعصبات مذهبی باشد. فی‌الجمله قول ذهبی در میزان‌الاعتدال که هرکس این کتاب را مطالعه کند شك نخواهدکردکه‌آن را به‌نام علی برساخته‌اند، معرف چیزی‌از این‌گونه تعصبات به‌نظرمی‌رسد. البته اینکه ازخیلی‌قدیم درکتب تاریخ و ادب خطب وکلمات حکمی به‌امام‌علی منسوب شده است وحتی قبل از عهد ذهبی مورخ‌وادیبی مثل «ابن‌ابی‌الحدید»انتساب‌آن رابه‌علی محل تردیدنیافته است قبول‌ادعای ذهبی‌را مشکل می‌کند. اقوال‌علماء شیعه‌که خلاصهٔ‌آن درسفینة‌البحار ج ۱/۲۷-۵۲۶ وریحانة‌الادب ۲/۶۳-۲۶۲ ذکر شده است درین‌باره دعاوی امثال ذهبی ویافعی را رد می‌کند. به‌موجب این اقوال بعضی‌خطبه‌های نهج‌البلاغه درکافی کلینی وارشاد شیخ مفیدکه مقدم برجامع نهج‌البلاغه‌بوده‌اند نیز مذکورست، واینکه نظیراین اقوال راهم سید رضی جامع‌کتاب ازخود بسازد وبی‌آنکه فایدهٔ تاریخی‌زیادی در اثبات فضیلت قطعی علی‌برشیخین‌هم‌درآن باشد به‌آن حضرت به‌بندد خالی‌ازغرابت نیست. البته‌کسانی‌که نهج‌البلاغه را مجعول خوانده‌اند دراین باب‌نیزکه سیدرضی یا برادرش سید مرتضی علم‌الهدی آن‌کتاب را تألیف کرده‌اند اختلاف دارند اما ازکلام «نجاشی» وهمچنین‌ازیك‌فقرهٔ مذکور درحقایق‌التنزیل سیدرضی صریحاً برمی‌آیدکه‌جامع کتاب سیدرضی‌است نه سیدمرتضی. درهر حال برای تفصیل مناقشات مربوط‌به‌انتساب نهج‌البلاغه واقوال مختلف درین‌باب رجوع‌شودبه: ابن‌یوسف، «فهرست کتب خطی مدرسهٔ عالی سپهسالار» ۲/۱۲۳-۱۱۳؛ مقالهٔ V. Vaglieri درسالنامه‌های مؤسسه علمی شرقی ناپل ۱۹۵۸ ج۸ ؛ همچنین مقایسه شود با:

Nallino, C., *Raccolta di Scritti Editi E ineditti*, 1948 Vol. vi/52
Brockelman, K., Geschichte der Arabischen Literatur, I, 43 sq., Sup. 1, 73 sq.

۶. عبدالله‌بن‌المعتز، طبقات‌الشعراء ، طبع‌اوقاف‌گیب /۳۴

۷. درباب قول دولتشاه ونقدآن رجوع شود به: سخن و سخنوران ، چاپ ۱۳۵۰/۳۶۸-۳۶۶.

۸. رباعیات سرگردان (به‌انگلیسی The Wandering Quatrains) عنوان تعدادی از رباعیات منسوب به عمرخیام‌است‌که عین‌آنها درنسخه‌ها ومجموعه‌های‌مختلف به‌گویندگان دیگر مثل ابوسعیدابوالخیر،ابن‌سینا،انوری، فخررازی،عطار،کمال‌اسمعیل باباافضل، مجدهمگر، علاءالدولهٔ سمنانی، حافظ، سلمان، طالب آملی و دیگران نیز منسوبست و تعدادی ازآنها حتی به‌بیش‌ازیك شاعر دیگر انتساب یافته است. عنوان «سرگردان» یا «آواره» را در مورد اینگونه رباعیات اولین بار ظاهراً «والنتین ـ

ژوکوفسکی» شرقشناس روسی به‌کاربرد. وی‌درضمن مقاله‌یی‌که درجشن‌نامهٔ ویکتور-روزن - موسوم به «مظفریه» - در سال ۱۸۹۷ نشرکرد نشان داد که در «مجموعهٔ رباعیات» چاپ نیکلاس قریب هشتاد و دو رباعی از اینگونه هست. باری، مسألهٔ انتساب رباعیات خیام وتعداد درست قابل‌اعتماد آنها هنوز محل بحث است. برای تفصیل بیشتر دربارهٔ اینگونه رباعیات‌ومطالعات‌ژوکوفسکی درباب‌آنهارجوع‌شودبه:
Browne, E.G., *A Literary History of Persia*, 1964 (Repr.), II/248-59

۹. ابوالفرج اصفهانی، الاغانی، ج ۱۷۲/۵

۱۰. ابن‌معتز، طبقات، چاپ مذکور در یادداشت شمارهٔ ۶۳-۶۴/۶

۱۱. درین‌باره جای دیگر با تفصیل بیشتر سخن رانده‌ام، رجوع شود به مجلهٔ یغما سال ششم شمارهٔ ۶و۷ (مقایسه شود با مجموعهٔ یادداشتها واندیشه‌ها/۴۴- ۲۶)نیزبرای تفصیلهای دیگر درباب مسایل مربوط به‌نقد وتصحیح متون رجوع شود به: تاریخ در ترازو، ۱۵۲-۵۵/۱۳۵۴

۱۲. چنانکه درشعر طرفةبن‌العبید ازشعراء جاهلی‌آمده‌است:

ولا اغیر علی‌الاشعار اسرقها غنیت‌عنها وشرالناس من سرقا

رجوع شود به: شیخ مصطفی‌الغلاییني، رجال‌المعلقات، بیروت، ۱۱۲/۱۳۱۱. توجه به‌موارد شباهت اشعارگویندگان ازقدیم همواره‌تحقیق درسرقات‌را یك‌اشتغال عمدهٔ ارباب نحو ولغت‌کرده‌است. درحقیقت علماء ومورخان یونانی و لاتینی هم - مثل راویان وادباء عهد عباسی- غالباً درجستجوی موارد انتحال وسرقات شعرا و نویسندگان خویش اهتمام می‌کرده‌اند وبه‌همین‌سبب از قدیم‌کسانی چون هرودوت، اریستوفان، سوفوکلس و دیگران متهم به «سرقات» (Plagiarism) شده‌اند.البته مبالغه درجستجوی سرقات یا در انتساب هرگونه توارد وتشابه بین دویا چندشاعر به‌نوعی انتحال وسرقت هم همواره ناروا تلقی شده‌است وبدون‌شك لااقل در مورد «معانی عام» نمی‌توان دعوی انتحال وسرقت را مقبول شمرد. به‌علاوه ابتکارصرف خالی از هرگونه اخذ هم به‌عقیدهٔ بعضی محققان اصلاً ممکن نیست ومحققی‌به‌نام هوراس اسمیت (Horace Smith) ابتکار واصالت (Originality) را نیز فقط «اخذ وتقلیدی ناخودآگاه وناشناخته» می‌خواند وهرچند مفهوم این قول، لامحاله درآنچه به‌معانی وافکار ارتباط دارد از مبالغه خالی نیست نیل به‌اصالت محض هم به‌تنهایی نمی‌تواند برای شاعر ونویسنده فضیلت زیادی محسوب شود. مجرد اخذ واقتباس هم به‌کلی ارزش و اعتبار نویسنده را نفی نمی‌کند چراکه اصالت و ابتکار

واقعی ظاهراً دراین است که شخصیت نویسنده دراثرش منعکس باشدوبا تأمین این منظور نیل به اصالت مطلق نمی‌تواند غایت مطلوب باشد. برای بحث وتفصیل بیشتردرین باب، وجنبهٔ اخلاقی مسألهٔ سرقات رجوع شود به:

Paul, H.M., *Literary Ethics*, 1928

۱۳. ازجمله دربارهٔ نمایشنامهٔ تاجر ونیزی ومأخذآن به‌پانزده‌گفتار، نوشتهٔ مجتبی‌مینوی، ۱۴۰-۲۴۰/۱۳۴۶ و دربارهٔ مأخذوموارد مشابه «رومئو وژولیت و لیلی ومجنون» به رساله‌یی درین‌باب ازعلی‌اصغرحکمت۱۳۱۷ش.، رجوع شود. برای بحث وتفصیل بیشتردراصل مسألهٔ‌ابتکار واقتباس رجوع شود به: Shipley, J.T., *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/221-22, 294-95

۱۴. به‌عقیدهٔ متقدمان اقتباس حکایات وقصص که برالسنه دائر ودرافواه سائرست وکلیه معانی عامه که‌آنها را معانی ثوانی گویند مشمول عنوان سرقت وانتحال نیست‌مگر آن حکایت ساختهٔ فکر شخص معین باشد وحکم قصص‌وامثال نیافته، یادداشت‌استاد فروزانفر. البته به‌این یادداشت باید این نکته‌را نیز درافزودکه‌اطلاق عنوان سرقات براینگونه معانی ثوانی نیز، هرجا و به‌وسیلهٔ هر منتقدی انجام شده است، غالباً با اعتراض‌اهل‌تحقیق مواجه گشته‌است. ازآنجمله‌است قول قاضی جرجانی درالوساطه، که درمتن کتاب بدان اشارت رفته‌است. تنی‌سون‌شاعرانگلیسی هم‌دراعتراض‌برچنین ایرادی‌است‌که می‌گوید: «انگارکه هیچ‌کس جز هوراس غریو دریارا نشنیده‌باشد». مقایسه شودبا: Shipley, J.T., *Op. Cit.*/294

۱۵. سخن وسخنوران، چاپ ۱۱۳/۱۳۵۰ (حاشیه)، و۱۳۵

۱۶. جامی، بهارستان، طبع طهران/۱۱۵

۱۷. جرجانی، الوساطه بین‌المتنبی وخصومه، طبع احمدعارف‌الزین/۱۶۰

۱۸. ابن‌رشیق قیروانی، العمده، مصر۲۱۶/۱۳۴۴

۱۹. عنوان این‌کتاب که مأخذ ادمون آبو (۱۸۸۵-۱۸۲۸) در داستان تولا (Tolla) به‌شمارست عبارتست از: *Les Lettres de Vittoria Savorelli* تولااولین داستان ادمون‌آبو بوده ونقادان آن‌را منحول شمردند اماآثاردیگروی بجزیك نمایشنامه‌اش روی هم‌رفته قرین توفیق شد. برای تفصیل بیشتر درباب او رجوع‌شود به:

Thiebaut, M., *Edmond About*, 1936

۲۰. قول عنتره درمطلع قصیدهٔ معلقه اوست که می گوید:

هل غادرالشعراء من متردم ام هل عرفت‌الدار بعدتوسم

کلام صائب هم جالب است که برخلاف این پندارمی گوید:

یك‌عمرمی‌توان سخن‌از زلف یار گفت دربندآن مباش‌که مضمون نمانده‌است.

مقایسه شود با: باکاروان حله طهران ۳۴۲/۱۳۴۳ لو تولستوی خاطرنشان می کند که شاعران طبقات ممتاز چون می‌پندارند چیز تازه‌یی باقی نمانده‌است تاگفته آید ناچار برای آنکه هنرخویش را تازگی بخشند به‌تجددگرایی دراشکال وقالبها دست می‌زنندو این نوجویی‌آنها را به‌مضامین ناپسند وقالبهای جدید رهبری می کند.هدف آنهاهم درواقع آنست که فقدان مضامین را ازانظار مستور دارند. مقایسه شود با: هنرچیست؟ /۲۴-۱۲۳ در باب علاقهٔ قدما به مضمون بی‌سابقه، واقوالی که درین باب هست رجوع شود به: Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948/93sq.

۲۱. میرحسین دوست سنبهلی، تذکرهٔ حسینی، ۱۸۱/۱۸۷۵ روایات این مأخذرا البته همواره باید باقید احتیاط تلقی کرد.

۲۲. ابوهلال عسکری، الصناعتین/۱۶۱-۱۶۰

۲۳. ایضاً، همان مأخذ مذکور درفوق/۱۴۶ درفقه‌اللغهٔ ثعالبی/۲۰۹ مصرع مذکور در قول ابی‌هلال عسکری طی بیت‌ذیل‌آمده‌است:

سفرن بدوراً وانتقبن اهلة ومن غصوناً والتفتن جآذرا

وآنجا به ابی‌القاسم‌الزاهی منسوب شده‌است.

۲۴. ابوهلال عسکری، الصناعتین/۱۴۸

۲۵. آمدی، الموازنةبین‌ابی تمام والبحتری،۲۳/۱۲۸۷

۲۶. جرجانی، الوساطة بین‌المتنبی وخصومه/ ۱۵۱

۲۷. عبیدی، الابانه عن سرقات‌المتنبی (بدون تاریخ) /۳

۲۸. جرجانی، الوساطة /۱۵۷؛ مقایسه شودبا: ابن‌رشیق،العمده /۲۱۵

۲۹. جرجانی، الوساطة /۱۵۷

۳۰. عسکری، الصناعتین /۱۴۷

۳۱. جرجانی، الوساطة /۱۶۰

۳۲. جرجانی، الوساطة /۱۶۹؛ مقایسه شودبا: آمدی، الموازنه /۱۳۹ ومابعد

۳۳. ابن‌رشیق، العمده /۲۱۵ درینجاشاید ذکر این نکته‌هم مناسب باشدکه‌آنچه‌را امروز قوانین مربوط به‌حق مؤلف (Copyright) در حمایت ازآثار ادبی انجام می‌دهند بعضی صاحبنظران نمی‌پسندند ومی‌پندارند ممکن‌است به‌زیان توسعه وتکامل ادبیات باشد. اینهـا می‌گویند کسانی چون دانته، میکلانجلو، شیکسپیر، و باخ هرچه را خواسته‌اند وپسندیده‌اند ازدیگران‌اخذکرده‌اند؛اگر«حق‌مؤلف» شاعران‌ونویسندگان وآیندمرا ازین‌آزادی محروم بدارد دیگر به‌ندرت ممکن‌است توقع داشت‌آثار بزرگ ابتکاری هم به‌وجودآید. درهرصورت مسأله از جهات مختلف درخور تحقیق است و درعین آنکه توجه‌به‌حفظ حق‌مؤلف می‌بایست راه برطفیلی‌گری وتقلیدگرایی به‌بندد نمی‌باید منجر به‌محدودیت فوق‌العادهٔ اذهان وطبایع آفرینشگر هم بشود. برای‌بحث و تفصیل بیشتر درین باب رجوع شودبه:

Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, 1955/325-26

۳۴. جرجانی، الوساطة/۱۶۷

۳۵. ابن‌رشیق، العمده /۲۲۲

۳۶. جرجانی، الوساطة /۱۶۷

۳۷. Vauquelin, *Art Poetique*, I, 771 شباهت بین قول شاعر عرب باکلام این گویندهٔ فرانسوی در توجیه‌مفهوم توارد خودحاکی‌از وجود توارد درمعانی‌مشترک است معهذا در ادبیات هر قوم مکرر مواردی پیش می‌آیدکه‌شاعر یانویسنده فکر و مضمون‌کلام‌گویندهٔ دیگررا اخذمی‌کند واصلا توجه به‌اینکه‌آن فکر یاکلام مسبوق است‌ندارد درصورتیکه‌به‌احتمال‌قوی‌بامنشأ آن‌به‌نحوی مربوط بوده‌است وفقطدرحال ابداع اثر خویش‌آن ارتباط رادرنظر ندارد. این نوع اخذ البته چون از روی قصد و شعور نیست نمی‌تواند از مقولهٔ سرقات‌به‌شمارآید وآن رااز نوع «توارد»به‌حساب می‌آورند. تعبیری‌که در «نقد روانشناختی» ازاین‌امر می‌کنند مبتنی برآن چیزیست که‌کارل‌یونگ آنرا «خاطرهٔ پنهان» (Cryptomnesia) می‌خواند ونشان می‌دهد که نویسنده چیزی‌راکه سالها قبل‌ممکن است خوانده باشدگه‌گاه به‌طوری‌غیرمنتظر

و باشکلی ناخودآگاه درکلام‌واثر خود منعکس می‌کند. یونگ‌دربیان‌این‌حال‌موردی را ازکتاب «زرتشت» چنین‌گفت: اثر معروف نیچه، ذکر می‌کندکه در آن نویسنده چیزی را از یك اثر متعلق به‌نیم‌قرن پیش از خود اخذکرده است و البته در هنگام نوشتن‌کتاب خویش اصلا به‌یادآن مأخذ هم نبوده‌است. فقط مکاتبهٔ یونگ باخواهر نیچه نشان داده‌است‌که نیچه آن مأخذ را در سالهای کودکی خویش خوانده بوده است. برای تفصیل بیشتر رجوع شودبه: کارل‌گوستاویونگ- انسان و سمبولهایش، ترجمهٔ ابوطالب صارمی /۵۰-۴۹

۳۸. عسکری، الصناعتین /۱۷۳

۳۹. ابن‌رشیق، العمده /۲۱۵

۴۰. ابن‌رشیق، العمده /۱۲۶؛ مقایسه شودبا: آمدی، الموازنه /۱۴۰

۴۱. اهمیت ووسعت این نفوذست‌که در دنیای اسلام ادبیات عربی، فارسی، ترکی واردو را به‌وسیلهٔ قرآن، حدیث، فقه وآثار امثال غزالی، ابن‌عربی، ابن‌فارض، مولوی، و امثال‌آنها به‌هم پیوند می‌دهد وادبیات اروپای غربی را از طریق میراث یونان ورم وتعلیم تورات وانجیل، از قرون وسطی تا عصرجدید، منظره‌یی متشابه می‌بخشد. مطالعات تطبیقی در ادبیات بدون شك نحوهٔ روابط ادبی هریك از این‌اقوام شرقی وغربی را با میرات مشترك خویش نشان می‌دهد ولیکن پیوندهای بین شرق‌وغرب هم‌که‌از قرون وسطی وقبل ازآن ریشه دارد،در خور توجهست و اگرمورخ‌ادبی‌هم مثل مورخ سیاسی اروپایی دید خود را محدود به‌افق حیات یك ملت یایك تمدن نکند، شاید امروز مفهوم ادبیات جهانی را بیش‌از هر وقت دیگر قابل‌حصول بیابد. درباب ضرورت توسعهٔ دید تاریخی، ولزوم اجتناب از تنگ نظریهای معمول درنزد مورخان اروپایی مقایسه شودبا : تاریخ در ترازو /۱۹۴

۴۲. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء، طبع لیدن ۱۹۰۴/۴۰

۴۳. Max Rouché, *La Philosophie de L,Histoire de Herder*, 1940/278-279

۴۴. درمسألهٔ «سنن» به‌طور کلی بایدبه‌این‌نکته‌هم‌توجه داشت‌که‌بررغم‌آنچه تعصبات‌بعضی ازتندروان درین‌باره القاء می‌کند اثرهیچ‌نویسندهٔ مبتکری نیست‌که به‌نحوی‌ازانحاء

برسنن گذشته متکی نباشد وشاید هیچ نویسندهٔ واقعی سنت‌گرای هم وجود نداشته باشدکه در اثر اوهیچ عنصرتازه‌یی نتوان یافت. خود سنت را بعضی منتقدان‌چیزی جز تجربه‌یی ابداعی که قرین توفیق شده باشد نمی‌دانند. طرفه‌آنست که پاره‌یی مکتب‌های بدعت‌گرای نیزگه‌گاه‌کار و شیوهٔ خود را از مقولهٔ احیاء سنت تلقی کرده‌اند. چنانکه رمانتیك‌ها با نفی شیوهٔ طرفداران مکتب کلاسیك درحقیقت مدعی بودندکه جریان ادبی پیش‌ازآن دوره را دنبال می‌کنند. همچنین تصویرگرایان (Imagists) هم با ارائه مبانی واصول مکتب تازهٔ خویش ادعا می‌کردندکه دارند مبانی واصولی‌را احیاء می‌کنندکه فقط یك‌چند مورد غفلت وعدم توجه بوده است. برای بحث وتفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شودبه:

-T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, 1920
Brooks, C., *Modern Poetry and the Tradition*, 1939

۴۵. Max Rouché, op. cit./27-29

۴۶. سیوطی، المزهر فی‌علم‌اللغه ۲/۲۴۶؛ مقایسه‌شودبا: جرجی‌زیدان، آداب‌اللغةالعربیه ۱/۷۴.

۴۷. آمدی، الموازنه /۲.

۴۸و۴۹. درباب مأخذ روایات راجع‌به‌این‌سؤال وجواب‌ها رجوع‌شود به: ادواردبراون، تاریخ ادبی‌ایران - ازسعدی تاجامی، ترجمه وتحشیه علی‌اصغر حکمت ۱۳۹/۱۹۴۸ و۱۳۸-۱۳۷.

۵۰. از جمله درطی این رساله وی صریحاً ازآن عده از جوانان عصرکه در تماشاخانه‌ها اثر شیکسپیر را تنهابدان سبب‌که خارجی وانگلیسی است با هو وجنجال‌مورداهانت قرارمی‌دادند انتقادکرد وخاطرنشان نمودکه اصل نزاع در مورد تفاوت بین راسین وشیکسپیر به‌مسألهٔ وحدت مکان و وحدت زمان مربوط میشود و به اینکه آیا بدون رعایت‌آن وحدتها ممکن نیست بتوان لذت دراماتیك- نه‌لذت حماسی را که با آن اشتباه میشود-در تماشاگران برانگیخت؟ استاندال ادعاکردکه رعایت این دووحدت برای فرانسویها یکنوع‌عادت شده است ورهایی ازآن برایشان آسان نیست وگرنه رعایت این وحدتها درایجاد هیجان دراماتیك‌به‌هیچوجه نقش وضرورتی ندارد. برای تفصیل رجوع شود به:

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Par R. Ternois, 1936/14-15

۵۱. آمدی، الموازنه/۲.

۵۲. جمحی، طبقات‌الشعراء /۳۰.

۵۳. آمدی، الموازنه /۳.

۵۴. شمس قیس، المعجم فی معائیر اشعار العجم، چاپ بیروت/۴۳۰.

۵۵. آمدی، الموازنه /۱۶۸-۱۶۷.

۵۶. ادبیات‌تطبیقی‌یا ادب‌تطبیقی که شاید موازنهٔ ادبی‌هم برای‌آن‌مناسب باشد اصطلاحی است‌برای‌آنچه در زبان فرانسوی Litterature Comparée ودرزبان انگلیسی Comparative Literature می‌خوانند وشایداصطلاح آلمانی
Vergleichende Literaturgeschichte
آن، ازین‌جهت‌که به‌جنبهٔ تاریخی این شیوه‌از تحقیق ادبی نیز اشارت دارد جامع‌تر از اصطلاح انگلیسی وفرانسوی‌آن باشد. درهر حال «ادب تطبیقی» یا «تاریخ‌ادبیات تطبیقی» در واقع معرف نوعی تلقی از یك‌شیوهٔ نقد ادبی است و طرح بعضی‌مسایل آن درین‌کتاب ناشی از ارتباط بین جوهر و موضوع آن است با سایر مسایل مربوط به‌نقد ادبی. مقایسه شود با:
Warren - Wellek, *Theory of Literature*, 1949/38-45

۵۷. برای تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شود به مقالهٔ نگارنده تحت‌عنوان «سعدی در اروپا»، در مجموعه یادداشت‌ها واندیشه‌ها /۱۸۲-۱۷۷؛ مقایسه شود با: نه‌شرقی، نه‌غربی-انسانی /۲۳۱.

۵۸. درآنچه به‌ادبیات ایرانیان و ارتباط‌آن باادبیات‌اقوام دیگر مربوط است «سنجشگر» (Comparatist) می‌تواند در بررسی و سنجش بین‌ادبیات و اساطیر ایران وهند، ایران وبابل، ایران ویونان، ایران و اقوام سریانی وعبرانی در دورهٔ قبل‌ازاسلام؛ ودر بررسی بین ادبیات ایران وعرب، ایران وترك، ایران ومغول دردورهٔ اسلامی؛ و در بررسی بین ادبیات ایران با ادبیات فرانسوی، روسی، انگلیسی و آلمانی در دورهٔ جدید، نکته‌هایی که حاکی از نفوذ یکجانبه یا احیاناً تأثیر متقابل باشد بیابد. برای تفصیل بیشتر در باب مسایل مربوط به‌ادبیات تطبیقی رجوع شودبه:
Guyard, M.F., *La Litterature Comparée*, 1951

۵۹. Shipley, J.T., OP.Cit./88

۶۰. درحقیقت الفاظ و تعبیرات خاصی که اصطلاحات نقادان را به‌وجود آورده است و

شامل اوصاف ونعوت مربوط به‌اشعار وآثار منثور نیز میشود غالباً از تعلیم ارسطو در فن شعر وفن خطابه تاآثار دیمتریوس ولونگینوس درباب سبك مایه‌گرفته است و تدریجاً توسعه وتحول پیداکرده است واصطلاحات اهل بلاغت و بدیع‌که مخصوصاً در دورهای بعد به‌این‌مایه افزوده شدآن را توسعه داده‌است وبعدهاحتی از فلسفه و ازلغات مربوط به‌علم دلالات معانی (Semantics) هم به‌این مایه افزوده شده‌است چنانکه درادبیات فارسی وعربی عهد اسلامی نیز عناصر مختلف در پیدایش اینگونه اصطلاحات تأثیر داشته‌است. برای تفصیل رجوع شود به:

Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism* 14 th. Ed./19-24

۵

۱و۲. بدون شك وقتی در مورد ادوار بسیار قدیم ایران سخن از ادبیات در میان می‌آید باید ادبیات به‌معنی اعم را که عبارت از مفهوم وسیع فعالیت فرهنگی است درنظر داشت نه‌مفهوم فعالیت خودآگاه هنری راکه امروز از این مفهوم درك میشود. مقایسه شودبا:

Pagliaro, A., *Letteratura dell' Iran Preislamico,: Le Civilta dell' Oriente*, 1957, II/303

البته در ایران باستانی حتی در دورهٔ ساسانی نیز در بارهٔ وجود شاعر و نویسنده‌یی حرفه‌یی به‌عنوان طبقه یاگروه اجتماعی مستقلی‌که بیرون ازحیطهٔ فعالیت خنیاگران یا موبدان سروکار با ابداع وتصنیف کلام موزون داشته باشد ودرجامعهٔ ایرانی در دستگاه حکومت نیز تنهابه همین‌عنوان‌پذیرفته وشناخته شده باشد مأخذی قابل‌اعتماد به‌نظر نیامده است. معهذا وجودکلام منظوم نه‌فقط دربعضی اجزاء اوستا محقق است بلکه دریك‌کتیبهٔ فرس باستان هم بعضی محققان به‌وجودکلام موزون‌گمان برده‌اند. به‌علاوه در ادبیات عهد اشکانی و ساسانی پاره‌یی قصه‌ها و تعدادی قطعات موزون هست‌که روی‌هم رفته از وجود نوعی فعالیت هنری وادبی دربین بعضی طبقات‌حکایت دارد. برای تفصیل در باب ادبیات قبل از اسلام ایران، گذشته از رسالات وست West، گلدنر Geldner ، و ویسباخ Weissbach در مجموعهٔ «اساس فقه‌اللغهٔ ایرانی»مجلد دوم، که اکنون دربعضی‌موارد تا حدی‌کهنه شده‌است‌می‌توان رجوع‌کرد به‌نخستین بخش هریك‌ازدوکتاب‌ذیل‌که روی هم رفته تصویرروشن وپیوسته‌یی ازمنظرهٔ عمومی ادبیات پیش از اسلام ایران را برمبنای تحقیقات تازه ارائه می‌کنند:

Pagliaro, A. – Bausani, A., *Storia della Letteratura Persiana*, 1960
Ripka, J., *History of Iranian Literature* 1968

۳و۴. وجود قطعات موزون در سرودهای دینی باستانی ایران مسلم است. نوبرگ یك

گریان. گفتند یا رسول‌الله خدای تعالی درحق شاعران این گفت و ماشاعریم رسول علیه‌السلام گفت آیات تمام برخوانید: الاالذین‌آمنو وعملوالصالحات الی قوله من‌بعد ماظلموا، ایشان دل خوش‌شدند.»ابوالفتوح، تفسیر، ج ۱۴۳/۴؛ برای تفصیل‌درباب تلقی‌اسلام ومسلمین از شعر مقایسه شود با:

Nicholson, R.A., *op.cit*/235-236

۵. راغب اصفهانی، محاضرات، ۱۳۲۶، ج۴۷/۱.

۶. ابوالفرج اصفهانی،الاغانی، ج۶۷/۱۳.

۷. ابوالفتوح رازی، تفسیر، ج ۱۴۳/۴.

۸. حصری‌قیروانی،زهرالاداب، درهامش‌عقدالفرید، ۱۳۵۲، ج/۲۱همچنین گفته‌اند ابوبکر و عمر هردوشاعر بودند وعلی ازآنها شاعرتر بود رجوع شود بـه‌راغب اصفهانی، محاضرات، ج۴۶/۱؛ درباب شعر علی ودیوان منسوب به‌او رجوع شود به:

Nallino, C.A., *op.cit.*/51-52

۹. ابن‌عبدربه، العقدالفرید، ج ۱۱۱/۳.

۱۰. راغب اصفهانی، محاضرات، ۴۷/۱؛ مقایسه شود بامحمدبن‌سلام‌الجمحی، طبقات‌ـ الشعراء، ۲۹/۱۹۱۶.

۱۱. ایضاً، محاضرات راغب ۴۸/۱؛ مقایسه شود با: سیوطی، المزهر، ۲۴۰/۲.

۱۲. ابوالفرج، اغانی، ۱۲۹/۶-۱۲۸.

۱۳. مقایسه شودبا: احمدامین، النقدالادبی، ۱۹۵۲، ۴۲۳/۲-۴۲۲؛ درباب احوال شعر اموی‌رجوع شودبه: شوقی ضیف، التطور والتجدید فی‌الشعرا لاموی، ۱۹۵۲؛مقایسه شودبا:

Nallino, C A., *op.cit*/53-64

۱۴. درباب اخبار مربوط به‌سکینه‌بنت حسین رجوع شود به‌مقالهٔ ذیل:

Vadet, J-C., in *Arabica*, 1957, tome, IV

۱۵. به‌طورکلی روح وجوهر واقعی ادب این دوره چنانکه اقتضای حکومت عربی‌مآب

اموی هم بوده است معرف نوعی تجدید حیات ذوق جاهلی است. البته وجود بعضی زهاد، قراء، ومفسرین وفقهاء درین‌دوره مشهودست ولیکن آن را می‌بایست دنبالهٔ سنت عهد راشدین به‌شمار آورد که به‌هرحال باروح کلی عصراموی توافقی نداشت. با این تجدید حیات ذوق‌جاهلی‌درشعر، پیداست‌که میزان نقد هم ازهمان نوع رایج درعهد جاهلی باید باشد. برای تفصیل درباب ادب این دوره وروح کلی آن رجوع شودبه:

Nicholson, R.A., *op.cit.*/235-248

۱۶. ابن‌عبدربة، العقدالفرید، ۶۶/۱.

۱۷. ابوالفرج، الاغانی، ۵۵/۳.

۱۸. ایضاً، همان‌کتاب، ۳۹/۵.

۱۹. شعری‌که مروان‌بن‌حفصه در مدح‌مأمون گفت بدینگونه بود:

اضحی امام‌الهدی مأمون مشتغلاً بالدین‌والناس بالدنیامشاغیل

وآنچه مأمون از شعر جریر درحق عمربن‌العزیز در مقابل آن آورد این بیت بود:

فلاهوفی‌الدنیا مضیع نصیبه ولاغرض الدنیا عن‌الدین شاغله

برای مأخذ واصل خبر رجوع شود به تجارب‌السلف، تألیف هندوشاوین سنجرین ـ عبدالله صاحبی نخجوانی، باهتمام عباس اقبال ۱۶۰/۱۳۱۳.

۲۰. الانباری، طبقات‌الادباء، ۱۵۵/۱۲۹۴.

۲۱. درباب راپسودهای یونانی رجوع شود به‌همین کتاب /۲۸۷-۲۸۵. غالب راویان ولغویان مذکور درمتن‌هم که‌حافظ وناقل‌شعرقدماءعرب بوده‌اند مثل همین‌راپسودها تحسین واعجابی‌نزدیک‌به‌سرحد شیفتگی نسبت به‌شعر قدماً نشان می‌داده‌اند وبعضی ازآنهامثل ابی‌عمرو بن‌علاء مجرد جاهلی‌بودن را دلیل برتری شاعران قدیم‌برجدید تلقی می‌کرده‌اند وحتی برای شواهد لغوی‌هم شعراینهارا نقل نمی‌کرده‌اند. بعضی از این راویان مثل حماد راویه وخلف‌احمرمتهم‌به‌جعل ووضع‌هم شده‌اند وازین‌حیث نیز ظاهراً مثل راپسودهای یونانی بوده‌اندکه سقطات وفواصل اشعار را از پیش‌خود پر می‌کرده‌اند. برخی از این‌لغویها مثل ابوعبیده تمایلات‌خارجی یا شعوبی‌داشته‌اند وشاید همین امور نیز روایاتشان راگه‌گاه بیش از حد لزوم مطعون می‌داشته است. به‌علاوه باآنکه بعضی ازآنها مثل اصمعی نسبت به‌محدثین شعراء هم، لااقل درمورد

لغت، قایل به‌جواز نقل وروایت بوده‌اند، اکثریشان در مشاجرات مربوط به‌کهنه و نو که‌مخصوصاً مقارن‌طلوع عباسیان‌بین‌نقادان وشعرا درگرفت‌طرفدار قدماء بوده‌اند. برای بحث و تفصیل در مسألهٔ اخیر وطرز تلقی راویان ولغویان از اختلاف‌محدثین و قدماء رجوع شودبه:

Goldziher, I., *Abhandlungen Zur Arabischen Philologie*, 1899,I/ 122-174

۲۲. راغب اصفهانی، محاضرات، ۵۵/۱.

۲۳. مرزبانی، الموشح فی‌مآخذ العلماء علی‌الشعراء، ۳۷۲/۱۳۴۳ در واقع این سخن‌را در مآخذ دیگر به‌اختلاف به‌اصمعی وابی‌عبیده وخلیل‌بن‌احمد و ابن‌مقفع نیز نسبت داده‌اند. مقایسه شود با: محاضرات راغب، ۴۹/۱ و۵۵،وبه‌العقدالفرید ۱۳۸/۳.

۲۴و۲۵. مرزبانی، الموشح /۳۶۶ و۳۷۰.

۲۶. ابن‌رشیق، العمده، ۱۳۳/۱. قول اصمعی درباب ضرورت ممارست شاعر در شعر گذشتگان‌که باسخنان هوراس شاعر رومی‌هم شباهت دارد بیش‌وکم مورد نظر نظامی عروضی هم واقع بوده است ووی نیز در مقالهٔ «شعر وشاعری» ازکتاب چهار مقاله خویش به‌همین مسایل اشارت دارد.

۲۷. از مفضل ضبی (وفات حدود ۱۷۰)که در معانی شعر و امثال عرب تألیفاتی دارد اثر عمده‌که باقی است‌عبارتست‌ازمجموعهٔ ۱۲۸ قصیده ازقدماء که به‌نام «المفضلیت» معروف است و از مآخذ عمدهٔ شعر قدیم عرب محسوب است. دوبارهٔ طبع انتقادی آن به‌وسیله سرچارلزلیال رجوع شود به:

Nicholson, R.A., *op.cit.*/128-129

خلیل‌بن‌احمد (وفات حدود ۱۷۰) هم‌که به‌قول یاقوت در ارشاد، معرفت ایقاع ونغم او را به‌علم‌عروض رهنمون شد مؤلف اولین‌کتاب «لغت» عربی است‌به‌نام کتاب‌العین‌که البته صحت انتساب نسخهٔ موجودآن به‌وی محل بحث است. تلقی نقادان هم ازعروض اوباتلقی علماء نحو ولغت تفاوت‌دارد، وباآنکه علماء مزبور به‌کارلو اهمیت بسیار داده‌اند بعضی نقادان مثل قدامةبن جعفر وابوهلال عسکری آن رادر شناخت شعر متضمن فایدهٔ زیادی نشمرده‌اند. درباب وی رجوع شود به:

Brockelmann,c., *Gesch. der arab. lit,I*/100, *supp.* I/159

از اصمعی (وفات حدود ۲۱۷) هم که بسبب قدوت حفظ و قوت قریحه او را

«شیطان‌الشعر»می‌خواندندآثاری در لغت باقی است اما در زمینهٔ شعر و نقد آن یك رسالهٔ او موسوم است‌به «فحولة‌الشعراء»که در ZDMG, 1911 با ترجمهٔ انگلیسی نشر شده است. برای تفصیل بیشتر در احوال وآثار او رجوع شودبه: عبدالجبار-الجومرد، الاصمعی-حیاته وآثاره، ۱۹۵۵.

۲۸. مقدمهٔ کتاب«الشعروالشعراء»ابن‌قتیبه مخصوصاً ازجهت نقدادبی حایز اهمیت خاص است وآن راگودفروا دمومبین Gaudefroy - Demombynes باترجمه وتعلیقات به‌زبان فرانسوی جداگانه در پاریس نشرکرده است (۱۹۴۷). این مقدمه‌رامحققان به‌مثابهٔ«بیانیه مکتب کلاسیك نو» (=محدثین) در ادب عربی تلقی‌کرده‌اند.باآنکه ابن‌قتیبه شعر را در واقع بیشتر به‌عنوان نظم می‌نگرد ودرآن به‌جای عنایت‌به‌فکرت و مضمون شعری‌غالباًبه‌خطا وصواب در لفظ وتناسب بین لفظ ومعنی نظردارد طرز تلقی او از نقد وشعر در قیاس بااصمعی حاکی از پیشرفت در ذوق انتقادیست.برای تفصیل در احوال وآثار او رجوع شودبه:

Lecomte, G., *Ibn Qutayba, L'homme, son oeuvre, ses idées*, Damas 1965 c.f. idem, *Arabica*, 1966

۲۹و۳۰. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء/۵و۲۸.

۳۱. بدون شك این نکته‌که قرآن به‌صورت «کتاب عربی مبین» نازل شده ونزد مسلمین به‌عنوان «معجزهٔ رسول» تلقی شده‌است تأثیرآن رادر تعیین معیار فصاحت و بلاغت نشان می‌دهد. تحقیق در «اعجاز» ودر «اسرار بلاغت» قرآن در واقع انگیزهٔعمده‌در اشتغال مسلمین‌به‌مباحث مربوط به‌علوم بلاغت بوده‌است والبته متکلمان‌که‌به‌مسایل مربوط به‌اعجاز قرآن مخصوصاً ازنظرگاه عقلی می‌نگریسته‌اند در توسعه و تکمیل این‌گونه مباحث تأثیری قابل ملاحظه داشته‌اند. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شودبه: محمد زغلول سلام، اثرالقرآن فی‌تطور النقدالعربی، قاهره.

۳۲. طه‌حسین، البیان‌العربی‌من‌الجاحظ الی‌عبدالقاهر، در مقدمة‌نقدالنثر ، (منسوب به) قدامة، طبع لجنة‌التألیف ۳/۱۳۵۹.

۳۳. جاحظ، الحیوان، بتحقیق وشرح عبدالسلام محمدهارون، ۶۵/۴،۱۳۶۶.

۳۴. جاحظ، البیان والتبیین، بتصحیح حسن سندوبی۲۸/۲.

۳۵و۳۶. جاحظ، الحیوان، ۳۷/۱،۱۳۲/۳-۱۳۱.

۳۷. درنظر جاحظ «بیان» عبارتست از دلالت لفظی برمعنی مخفی والبته هرقدر دلالت واضحتر واشارت آن به‌معنی درست‌تر واختصارآن بیشتر ودخالت‌آن در معنی‌دقیقتر باشد اظهار «معنی» بهتر ممکن میشود. ازین‌رو معانی در اعماق نفس مخفی است تاآنکه ترکیبات لفظی‌آنها را اظهارکند والبته هرقدرکه تفهیم وافهام بهتر انجام شودکلام بهترست ولیکن درنظر جاحظ هرنوع افهام و تفهیم در حد بلاغت وارد نمی‌شود وچنانکه وی درکتاب البیان والتبیین تصریح می‌کند (۷۷/۱ و ۸۶) کلام بلیغ سخنی است‌که موافق با شیوهٔ فصحا باشد وازهمین روست‌که تعلم وتأدب‌برای نویسنده ضرورت دارد. درباب‌شیوهٔ نقد در نزد جاحظ رجوع شود به: شفیق‌جبری، مذهب‌الجاحظ فی النقد، مجلة‌المجمع‌العلمی‌العربی، دمشق ۱۹۳۲ دربارهٔ احوال وآثار جاحظ رجوع شودبه:

Pellat, ch., *Le Milieu Basrien et La Formation de Gahiz*, 1953

۳۸. ابوالعباس مبرد(وفات ۲۸۶) در نحو ولغت‌از مشاهیر ائمهٔ بصره بود وباابوالعباس ثعلب (وفات ۲۹۱)که از معاریف‌ائمه‌کوفه بود مناقشات و منافرات داشت. دربارهٔ شیوهٔ نقد مبرد رجوع شود به مقالهٔ: علی‌العماری، درمجلهٔ «رسالة‌الاسلام، ۱۹۵۵ درباب ثعلب جهت تفصیل بیشتر رجوع شود به‌مقدمهٔ عبدالسلام محمد هارون، بر مجالس ثعلب، ۱۹۴۸.

۳۹. ترجمهٔ تعدادی ازکتابهای مربوط به‌منطق ارسطو- قاطیغو ریاس، باری ارمیناس، و انولوطیقا- را که منسوب به‌عبدالله‌بن‌مقفع است پول‌کراوس وبعضی دیگر مربوط به‌پسرش محمد نام دانسته‌اند. این پسر، برحسب تحقیقات‌اخیر جزوکاتبان منصور خلیفه بوده است وکتابهای مذکور را احتمالاً ازیونانی یاسریانی به‌عربی نقل‌کرده است. برای بحث بیشتردرین باب رجوع شودبه: عبدالرحمن بدوی، التراث‌الیونانی فی حضارة الاسلامی/۱۰۱؛ مقایسه شود با:

Nallino, C.A., *op.cit.* VI, 1948/175-180

۴۰. از جمله رجوع شود به‌ه. ریتر در مقدمهٔ اسرارالبلاغه، استانبول ۴/۱۹۵۵ ومقدمهٔ بونه‌باکربر طبع نقدالشعر قدامه، ۳۶-۴۴/۱۹۵۶.

۴۱. مقایسه‌شود بابحث وگفتار نویسنده در ذیل ترجمهٔ فن شعر ارسطو، چاپ‌دوم/۲۱۹ به‌نظر می‌آیدکه‌آنچه در بحث وگفتار مزبورآمده است باتوجه به‌موارد شباهت بین نقدالشعروفن شعرارسطومحتاج‌تصحیح‌یاتعدیل باشد. نیز مقایسه شودبا: شوقی‌ضیف النقد/۵۳-۶۳.

۴۲. ابوالقاسم‌حسن‌بن‌بشر آمدی (وفات ۳۷۱) معاصر ابن‌الندیم بوده است و در الفهرست و معجم‌المطبوعات و روضات و معجم‌الادباء احوال و آثار او هست. کتابی به نام «تبیین غلط قدامة‌بن‌جعفر فی کتاب‌نقدالشعر» که یاقوت در «معجم‌الادباء» بدو نسبت داده است تلقی او را از کتاب قدامه نشان می‌دهد. برای اجمالی از احوالش رجوع شودبه: محمد علی‌خیابانی (مدرس)، ریحانة‌الادب، ۱۳۶۶، ج۱/۲۹-۲۸

۴۳و۴۴و۴۵. آمدی، الموازنة‌بین‌الطائیین، ۳/۱۲۸۷، ۲۲، ۱۴۰.

۴۶. ابن‌الاثیر، المثل‌السائر ۱۸۴/۱۳۱۲.

۴۷. در باب معارضه صاحب‌بن‌عباد ومتنبی برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: احمد بهمنیار، جشن هزارسالهٔ متنبی، مجلهٔ «ارمغان» /۱۷.

۴۸. عبیدی، الابانة‌عن سرقات‌لمتنبی /۶-۵.

۴۹. درباب احوال وآثارقاضی‌ابوالحسن جرجانی ومراجع اخبار وهمچنین اختلافات در-بارهٔ تاریخ وفات او رجوع شودبه: محمد علی‌خیابانی، ریحانة‌الادب، ۲۶۰/۱.

۵۰. خود او به‌کثرت فوایدکتاب جاحظ تصریح دارد و تأثر وی از شیوهٔ نقد جاحظ در تمام‌کتاب پیداست. برای تفصیل بیشتر در باب شیوهٔ نقد ابوهلال رجوع شود به: نعیم‌الحمصی، البلاغة‌بین‌اللفظ والمعنی، درمجلة«المجمع‌العلمی‌العربی»، دمشق/۲۵ مقایسه شود با: انیس‌المقدسی، مقدمة لدراسة‌النقد فی‌الادب العربی، ۱۹۵۸/۱۱-۹.

۵۱. احمدامین، النقدالادبی، ۴۵۰/۲.

۵۲. برای تفصیل درباب شیوهٔ نقد وی مخصوصاً رجوع شود به: محمد عبدالجواد - الاصمعی، ابوالفرج‌الاصبهانی وکتابه‌الاغانی/۱۴۵-۱۳۱.

۵۳. ابوالعلاءالمعری، رسالة‌الغفران، ۱۹۵۰/۱۹۸-۱۹۷.

۵۴. دکترعلی‌اکبر فیاض، لوسین، مجلهٔ«یغما»۹/۶.

۵۵. برای تفصیل بیشتر درباب رسالة‌الغفران معری رجوع شودبه: بنت‌الشاطی، الغفران لابی‌العلاء المعری؛ ودکترامجدالطرابلسی، النقدواللغة فی رسالة‌الغفران‌مقایسه شود

نیز با: *J.R.A.S.*,/1900-1902

۵۶. ابن‌خلدون، المقدمه ، طبع کاترمر، ۲۹۶/۳.

۵۷. ابن‌ابواسحق حصری قیروانی را بایك حصری قیروانی دیگرکه مکنی به‌ابوالحسن ونیز از همین خانواده بوده است نباید اشتباه‌کرد. ابواسحق مؤلف زهرالاداب آثار دیگرش عبارتست از جمع‌الجواهر، نورالطرف، وکتاب المصون، و وفاتش به‌سال ۴۱۳ روی داده است. اما ابوالحسن حصری شاعر ضریر قیروان مؤلف المستحسن من‌الاشعار، اقتراح‌القریح ، والمعشرات استودر ۴۸۸ وفات یافته است.برای‌تفصیل بیشتر درباب آنها رجوع شودبه:

Bouyahya, Ch., *Al-Husri*, in *el*(2),fr., III/660-662

۵۸. (در متن اشتباهاً بهمین صورت تکرار شده است) برای تفصیل بیشتر در باب مسألهٔ اعجاز قرآن رجوع‌شود به: نعیم الحمصی،تاریخ فکرةاعجازالقرآن، در مجلة«المجمع العلمی‌العربی»، دمشق ۱۹۵۲.

۵۹. دربارهٔ باقلانی ومآخذ احوال او رجوع شود به ریحانةالادب ۱۳۶-۱۳۷/۱ برای جنبهٔ ادبی و مسایل نظری ونقدی‌کتاب اعجاز القرآن اومقایسه شودبا:

Grunebaum, G.E.von, *A Tenth-century Document of Arabic literary criticism*, Chicago 1950

۵۹و۶۰. برای تفصیل بیشتردرباب عبدالقاهر جرجانی وعقاید وآراء انتقادی او رجوع شودبه: محمدخلف‌الله، من‌وجهةالنفسیه ۱۱۵/۱۹۴۷-۷۲.

۶۱. Goldziher,I., *Abhandlungen zur Arabischen Philologie*, I/161-165

۶۲. سیوطی، المزهر، ۴۹/۱ ؛ مقایسه شود با جرجی‌زیدان ، تاریخ آداب‌اللغةالعربیه ۱۱۴/۳.

۶۳. مرادکتابی است به‌نام الصبح‌المنبی‌عن‌حیثیةالمتنبی وکتابی دیگر به‌عنوان‌هبةالایام فی‌مایتعلق‌بابی تمام، درباب آنها رجوع شود به: جرجی زیدان، مأخذ مذکور در یادداشت فوق، ۲۸۷/۳.

۶۴. برای بررسی در عوامل این تحول در نقد عربی رجـوع شود به: انیس‌المقدسی، مقدمة لدراسة‌النقدفی‌الادب العربی، ۱۹۵۸/۴۸-۲۴ مقایسه شود باکتاب دیگرهمان مؤلف تحت‌عنوان: العوامل الفعاله فی‌الادب‌العربی‌الحدیث، قاهره ۱۹۳۹.

۶۵. برای بررسی اجمالی از ادبیات ونقد عربی در دورهٔ جدید رجوع شودبه:
Gibb, H.A.R., *Studies in Contemporary Arabic Literature, in BSOAS*, 1928-33,I-IV
مقایسه شودبا : انیس‌المقدسی، الاتجاهات‌الادبیه فی‌العالم‌العربی‌الحدیث، بیروت ۱۹۵۲.

۶۶. محمدحسین هیکل، فی‌اوقات‌الفراغ /۳۶۳ و۲۰۷.

۶۷. درباب طه‌حسین رجوع شود به‌محمدخلف‌الله، من‌وجهة‌النفسیه/۱۴۱-۱۲۷؛ مقایسه شود با:
Cachia,p., *Taha Huseyn and his place in the egyptian Renaissance*, 1956

۶۸. برای گرایش‌های تازه درشعرعربی غیر ازآنچه درشماره ۶۴و۶۵ مذکور شد رجوع شود نیز به‌ملاحظات مصطفی بدوی، ترجمهٔ دکتر شفیعی کدکنی در مجلهٔ «الفبا»، ۳/۳۸-۱۸ مقایسه‌شود با: الدکتورشوقی ضیف، فی‌النقدالادبی ۱۹۶۲/۱۰۹-۱۰۸
همچنین برای نظر اجمالی درباب شعر جدیدعربی رجوع شودبه:
Arberry, A.J, *Modern Arabic Poetry*, 1950

۴

۱. Nallino, C.A., La Letteratura Araba,in Raccolta di Scritti Editi E Inediti, 1948 Vol.VI/22

۲. درباب دعاوی واقوال منکران شعر جاهلی وموافقان‌آن، مخصوصاً رجوع شود به: طه‌حسین، فی‌الادب الجاهلی ، قاهره ۱۹۲۷، محمدالخضر، نقض کتاب فی الادب‌ـ الجاهلی، قاهره ۱۳۴۵، ومقایسه‌شودبا: ناصرالدین‌اسد،مصادرالشعرالجاهلی وقیمتها‌ـ التاریخیه، ۱۹۵۶. قول منقول در متن ازکلام نیکلسون در واقع نه‌ترجمهٔ عین کلام بلکه فقط مفاد سخنان او درین‌باب است. وی‌که در این مسأله به‌دعاوی‌مارگولیوث آشنایی دارد، قول سرچارلزلایل را که معتقد به‌صحت انتساب این اشعارست مورد استناد قرارمی‌دهد. نیکلسون ضمن‌توجه به‌تردیدی که‌درمسألهٔ انتساب‌این اشعارهست واینکه فقط مدتها بعد از ظهور اسلام اقدام به‌تدوین این اشعارکرده‌اند نیز مؤیداین تردیدست، خاطرنشان می‌کندکه شعر جاهلی‌بهمین‌صورت‌که هست‌معرف‌حیات واحوال روحی‌عرب قبل‌از اسلام است وتأکید می‌کندکه اگردر بارهٔ احوال‌عرب‌جاهلی‌آنچه در روایات موجودآمده است فاقد جنبهٔ تاریخی است درمجموع آثار بازمانده‌ازاین ادوار روح دوران‌جاهلیت تجسم‌دارد، والبته‌تصدیق این نکته‌جایی برای‌قبول تردیدمخالفان باقی نمی‌گذارد. برای متن‌اقوال نیکلسون درین‌باب رجوع شودبه:
Nicholson, R.A , *A Literay History of the Arabs*, 1956 (repr.)/32, 55,72,82,131,134,139-140,472
برای تفصیل بیشتردرباب اصل مسأله رجوع شود به‌فصل ۳، یادداشت شمارهٔ ۱.

۳. ابن‌قتیبه، الشعروالشعراء/۱۹۷، برای تفصیل بیشتر درباب اسواق عرب واحوال‌سوق عکاظ رجوع شود به:
Wellhausen,J., *Reste Arabischen Heidentums*, 2nd.Ed./88 sq.

۴. در نزول‌آیهٔ‌کریمهٔ: «الشعراء یتبعهم الغاوون...» نوشته‌اند: «ابوالحسن‌البراد گفت چون این‌آیه فرود آمد :عبدالله رواحه وکعب‌بن‌مالك وحسان‌بن‌ثابت پیش‌رسول‌آمدند

قطعه سرودمربوط به‌زروان‌را در«بندهشن بزرگ» نشان می‌دهد، وبنونیست درپاره‌یی قطعات مانوی تورفان وهمچنین در قطعهٔ ایاتکار زریران کلام منظوم ارائه می‌کند. قطعه درخت آسوریك هم یك منظومهٔ پهلوی محسوب شده است. در هر حال وجود قطعات موزون وفقدان طبقهٔ خاصی به‌نام شاعر ارتباط این سخنان موزون را باسرود و موسیقی نشان می‌دهد وحاکی از وجود ورواج شعر وموسیقی عامه است. اهمیت سرودهای عامیانه‌که «فهلویات» رایج در قرون نخستین اسلامی ایران‌نیز بایدبقایایی ازآنها باشد مخصوصاً ازجهت ارتباط‌آنها با موسیقی قومی است وسابقهٔ این موسیقی در روایات‌سنتی ساسانیان ازعهد باربد ونکیسا والحان خسروانی‌هم ظاهراً کهنه‌ترست چنانکه در داستان پهلوی«کارنامهٔ اردشیر بابکان» هم، این پادشاه ساسانی با نواختن سازی به‌نام وین (vin=) که ظاهراً نوعی گیتار بوده است سرود می‌خواند. وجودو سابقهٔ سنت‌های مربوط به‌موسیقی‌که شاید به گاثه‌های زرتشت هم مـی‌رسد، نوعی ترانه‌های عامیانه ومذهبی را الزام می‌کند و ازاین‌سرودهاآنچه درباری ورسمی بوده است بعدهاخسروانیات‌خوانده میشد. برای تفصیل بیشتر درباب پاره‌یی‌قطعات موزون که درمتن بدانها اشارت رفته است رجوع شودبه:

Andreas – Henning, *Mitteliranische Manichaica*, 1932-4
Benveniste, E., *Le memorial de zarer* in *J.A.*, 1932
Henning, W., *A Pahlavi Poem*, in *BSOAS*, 1950

۵و۶، جاحظ، البیان والتبیین ج۳/۱۱و۲۴.

۷،۸. اصل بیت ومأخذ روایت‌آن، که به‌ابن‌قتیبه می‌رسد بدین قرارست:

ارقت وماهذاالسهادالمورق ومابی من‌سقم ومابی‌معشق

ابن‌قتیبه، الشعروالشعراء، ۲۱۴/۱.

۹. مسعودی، مروج‌الذهب، ۲۱۵/۱ مقایسه شود با همان‌مؤلف، التنبیه والاشراف /۸۷.

۱۰. دربارهٔ مأخذ رجوع شودبه: سهیل افنان، دربارهٔ هنر شعر /۴۰ مقایسه شودبا:سعید نفیسی، مجلهٔ «مهر»، سال اول، شمارهٔ ۱.

۱۱. دینوری، الاخبارالطوال، طبع‌لیدن /۸۹.

۱۲. بخشی از رسالهٔ شکند گمانیك وچار وهمچنین متن رسالهٔ گجستك ابالیش را صادق هدایت به‌فارسی ترجمه‌کرده است. دربارهٔ شکندگمانیك وچارکه هدایت‌آن را تحت عنوان گزارش‌گمان شکن ترجمه‌کرده است جهت تفصیل بیشتر رجوع شودبه: ج.

تاوادیا، زبان وادبیات پهلوی ترجمهٔ س.نجم‌آبادی، ۱۳۴۸/۱۲۶-۱۱۹ در مورد گجستك‌ابالیش‌وضبط درست نام اوکه به‌صورت ابالهٔ، وعبدالله هم خوانده شده‌است قطعاًصعوبتی‌که درضبط وکتابت خط‌پهلوی هست از اسباب حصول تحریف وتصحیف باید شده‌باشد. به‌موجب‌قول دمناش وی‌داداوهرمزد نام‌داشته‌است وبعد ازگرویدن به‌اسلام این نام خویش را به‌وهب‌الله تبدیل‌کرده است. مقایسه شود با:

De Menasce,J., in the *Cambridge History of Iran*, 1975 *vol.* 4/544

۱۳. متن‌پهلوی این رساله درمجموعهٔ *Pahlavi Texts* تألیف جاماسب‌آسانا /۱۴۰-۱۳۲ نقل شده است. برای متن‌آن باخط لاتینی و ترجمهٔ انگلیسی رجوع شودبه:

Zaehner, R.C., in *BSOAS*, Ix,I

جهت‌اطلاعات بیشتردرباب محتویات‌متن رجوع‌شودبه: ج. تاوادیا، زبان وادبیات پهلوی /۱۴۴.

۱۴. چهار مقاله، طبع لیدن/۲۷-۲۶.

۱۵. تذکرةالشعراء /۳۰ درباب طرز تلقی طاهریان از شعر و ادب رجوع شود به:تاریخ ایران بعد از اسلام ، تألیف نگارندهٔ این سطور، ۱۳۴۳/۶۱۰، مقایسه شودبا همان مأخذ /۶۰۷-۶۰۶، ۵۹۷.

۱۶. تاریخ سیستان، تصحیح ملك‌الشعرا بهار/۲۱۰-۲۰۹.

۱۷. متن این مقدمه را باتحقیقات وحواشی، اول‌بار در «بیست مقالهٔ قزوینی»، طهران ۱۳۱۳/۶۴-۱ طبع شد وسپس با مقابلهٔ چند نسخهٔ دیگر. آن را مجدداً در مجموعهٔ «هزارهٔ فردوسی»،۱۹۴۴/۱۴۸-۱۲۳ نشرکردند. ولادیمیرمینورسکی، ضمن مقاله‌یی که در مجموعهٔ مقالات اهدایی به‌لوی دلاویدا، در۱۹۵۶ نشرکرد ترجمهٔ انگلیسی متن مزبور را با بعضی ملاحظات سودمند انتشار داد. این‌مقاله درضمن بیست‌مقالهٔ مینورسکی، شامل‌مقالات تحقیقی مربوط به‌مطالعات ایرانی، تحت‌عنوان Iranica در۱۹۶۴ نیز تجدید طبع شده است /۲۷۳-۲۵۹.

۱۸. ابن‌اسفندویار، تاریخ طبرستان، طبع عباس اقبال، ۱۳۸/۱.

۱۹. درباب اصل ومأخذ روایت رجوع شودبه: علی‌اکبردهخدا، امثال وحکم، ۷۳۳/۲.

۲۰. تاریخ‌گردیزی، بامقدمهٔ محمد قزوینی، ۶۳/۱۳۲۷.

۲۱. تاریخ سیستان /۷.

۲۲. چهار مقاله /۴۳.

۲۳. تاریخ بیهقی، طبع دکتر فیاض (ودکتر غنی)/۵۹۴.

۲۴. گوید:

میرفرمودت‌که‌رویک‌شعراو راکن‌جواب بود سالی ونکردی‌ننگ‌باشدبیش‌ازین

۲۵. چم معنی ورونق باشد واسدی آن را باهمین شاهد به‌این معنی‌آورده است. « لغت فرس»، طبع عباس اقبال /۳۵.

۲۶. اینك مدحی چنانکه طاقت من‌بود لفظ همه خوب وهم به‌معنی آسان

۲۷. توبه وانابت‌کسائی ازقصیدهٔ لامیهٔ اوکه‌برای پنجاه سالگی خویش‌گفته‌است، وبعضی آن راآخرین‌شعر وی‌خوانده‌اند، ونیز ازاشعاری‌که دربارهٔ خضاب به‌اومنسوب‌است مفهوم میشود و بیت ذیل نیز معرف انابت اوست از قول‌وغزل:

ای‌آنکه جز از شعر غزل هیچ نخوانی هرگز نکنی سیر دل از تنبل و ترفند

در«لباب‌الالباب»، طبع سعیدنفیسی۲۷۰/۱۳۳۵ نیزبه«کسای‌زهدوقبای‌فقر» واشعار او در «زهد ووعظ» اشارت‌هست.

۲۸. طبع اقبال، ۵۵/۱۳۰۸.

۲۹. فرخی گوید:

عین وتهذیب لغت باسخن بذلهٔ او همچنان است‌که بادست غنی دست‌فقیر

۳۰. ازجمله‌رجوع‌شودبه:لباب‌الالباب، باتصحیحات‌وحواشی‌سعیدنفیسی/۲۹-۲۸، ۲۵۵، ۲۵۹؛ وهمچنین به تتمة‌الیتیمه، طبع عباس اقبال ج۲/۲۵ و۵۲که نظایردیگر هم‌در آن‌کتاب ودر مآخذ دیگر دارد، واینهمه نشان می‌دهدکه اشعار فارسی و عربی در آن ادوار چگونه از زبانی به‌زبان دیگر نقل میشده است.

۳۱،۳۲. رجوع شود به مجمع‌الفصحاء، چاپ سنگی/۱۷۳ و لباب‌الالباب طبع نفیسی/ ۲۸۹؛ مقایسه شود با همین مأخذ، «تعلیقات» سعید نفیسی /۶۷۸-۶۷۷.

۳۳. شمس قیس ظاهراً کتاب رادر دست داشته است‌چراکه یك‌جا مطلبی ازآن نقل‌می‌کند. المعجم، چاپ بیروت /۱۵۹.

۳۴. چهار مقاله /۲۸.

۳۵. لباب‌الالباب، طبع سعیدنفیسی /۳۴-۳۳.

۳۶. تتمة‌الیتیمه ج ۳۳/۱.

۳۷. المعجم/۱۵۱.

۳۸. چهار مقاله، طبع لیدن /۲۸ وحواشی به‌قلم محمد قزوینی/۱۳۴-۱۳۳.

۳۹، ۴۰. مقایسه شودبا: بدیع‌الزمان فروزانفر، سخن وسخنوران، ۱۳۵۰/۱۹-۱۸.

۴۱. غضائری درجواب این ایراد عنصری‌چنین می‌گوید:

نگفتمت‌که مرا جاودانه نعمت بس — دگر نخواهم‌کردن‌که نوال سؤال
نصیب سائل‌را این‌بس‌است‌گفت‌رهی — هزار چندین امید دارم از خرطال

امابه‌هرحال حتی اظهار امید بدین استعجال و بلافاصله پس از اظهار ملال خالی از غرابت نیست و از تناقض بیان وتزلزل فکر شاعر حکایت دارد.

۴۲. راوندی، راحة‌الصدور، ۱۹۲۱/۵۸-۵۷.

۴۳. چهار مقاله /۴۷-۴۴.

۴۴. سخن وسخنوران، ۱۳۵۰/۳۳۲ و۲۴۰.

۴۵. لباب‌الالباب، بتصحیح سعیدنفیسی/۲۶۹.

۴۶. این نسخه‌که در سنه ۵۲۹ کتابت شده است متعلق به‌جعفر سلطان‌القرایی است و در تبریز مأخذ طبع دیوان قطران واقع شده است. برای تفصیل رجوع شودبه: دیوان

حکیم قطران تبریزی، بسعی واهتمام‌محمد نخجوانی، تبریز ۱۳۳۳.

۴۷. گوید:

شعر او را برشمردم‌سیزده ره صدهزار هم فزون آید اگرچونانکه‌بایدبشمری

مقایسه شود با لباب‌الالباب/۲۴۶.

۴۸. رشید یاسمی، دیوان مسعود سعد سلمان ۱۳۱۸ ،مقدمه، /سا

۴۹. می‌گوید:

یکی خاظر پاك دارد معزی به‌مدح تو مملو به شکرتو محشو

نه‌چون‌فکرت‌بوالعلاءالمعری که انشاکند صورتی از خبـز دو

۵۰. مطلع این قصیده در دیوان سوزنی بدینگونه است:

نظامی ارچه نمرده است مرده‌انگارم به‌نظم مرثیتش حق طبع‌بگذارم

واین نظامی‌ممکن است یکی ازکسانی باشدکه درچهار مقاله بدین نام‌مذکورشده‌اند.

مقایسه شود با چهار مقاله /۵۳-۵۱.

۵۱. سخن وسخنوران، ۶۴۰/۱۳۵۰.

۵۲،۵۳. مقامات حمیدی،طبع وتصحیح سیدعلی‌اکبر ابرقوئی ۶/۱۳۳۹، و۴۴-۳۴دربارهٔ مقامات‌حمیدی وسرمشق‌های عربی‌آن رجوع‌شود به: دکتر فارس ابراهیمی‌حریری، مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی،۱۳۴۶.

۵۴. التوسل الی‌الترسل، طبع احمد بهمنیار /۱۰-۹

۵۵. ایضاً، همان مأخذ /۲۵؛ مقایسه شود با محمدتقی بهار، سبك‌شناسی ج۳۸۲/۲

۵۶. عتبةالکتبه، چاپ عباس‌اقبال ومحمد قزوینی،/۱.

۵۷. چهار مقاله /۱۳.

۵۸. عتبةالکتبه/۲.

۵۹. ترجمهٔ تاریخ یمینی،چاپ سنگی ۱۷/۱۲۷۲.

۶۰. مرزبان‌نامه، طبع لیدن/۶.

۶۱. ترجمان‌البلاغه، تصنیف محمدبن‌عمرالرادویانی، چاپ عکسی با ترجمه و مقدمه و حواشی ترکی به‌اهتمام احمدآتش، استانبول ۱۹۴۹؛ برای اطلاعات بیشتر در باب این کتاب‌وفواید ادبی وتاریخی‌ولغوی‌آن‌رجوع شود به‌مقدمه‌مزبور؛ همچنین‌مقایسه شود با مجلهٔ دانش، سال اول شمارهٔ ۵، ۱۰، ۱۱ ومقالات ملك‌الشعرا بهار، مجلهٔ «یغما» سال دوم، شمارهٔ ۷، ۸، و۹.

۶۲. تذکرهٔ دولتشاه/۹، مقایسه شود باحواشی‌عباس اقبال، برحدائق‌السحر رشید وطواط /۱۱۵.

۶۳. ترجمان‌البلاغه، چاپ عکسی/۲۳۴، ۲۳۵.

۶۴، ۶۵. ایضاً، مقدمهٔ احمدآتش/۴۲-۳۴.

۶۶. ترجمان‌البلاغه /۳-۲.

۶۷. ایضاً، همان مأخذ در تشبیه مشروط‌گوید: چون شاعری چیزی را به‌چیزی تشبیه کند به‌شرط، ازجمله بلاغت دارند ومنطقیان این‌قیاس راشرطی خوانند/۵۲.

۶۸. ایضاً: پارسی جمع‌گردآوردن‌بود وپارسی تقسیم بخشش‌کردن‌بود وپارسی تفریق‌جدا کردن بود /۶۴.

۶۹. ایضاً، همان مأخذ /۲۵.

۷۰. حدایق‌السحر، طبع عباس اقبال ۱/۱۳۰۸.

۷۱، ۷۲. برای‌تفصیل رجوع شودبه سخن وسخنوران، ۳۲۶/۱۳۵۰؛ برای نمونهٔ‌مربوط به‌شمارهٔ ۷۲ مقایسه شود با قول رشید درباب صنعت ابداع، حدایق‌السحر /۸۳.

۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶. حدایق‌السحر /۴۲، ۳۲، ۶۹، ۲.

۷۷. رسائل ج۲/۶۰، ۶۴، ۶۷، ومقدمهٔ حدایق‌السحر/ث.

۷۸. رسالهٔ مختصری هم در عروض واوزان از رشید باقی است که به‌وسیلهٔ عباس اقبال در مجله «یادگار»،سال اول‌شمارهٔ ۱۰ چاپ شده‌است. چاپ دیگری هم ازآن‌به‌اهتمام مجتبی مینوی‌نشرشده‌است: مجلهٔ «دانشکدهٔ‌ادبیات طهران» سال۹،شمارهٔ ۳ (یادنامهٔ مرحوم فاضل تونی)، ۱۳۴۱/۳۴-۲۳.

۷۹،۸۰. قابوسنامه، /باب ۳۹،باب ۳۵.

۸۱. چهار مقاله، طبع لیدن/۵۱.

۸۲. قول دعبل:

یموت ردیٔ الشعر من‌قبل اهله وجیده یبقی وان مات قائله

ممکن است مأخذ این‌کلام صاحب چهارمقاله باشد.

۸۳، ۸۴. چهار مقاله/۳۰، ۳۴.

۸۵. گوید:

کنم منظوم مدح تو به‌لفظی‌کان بود آسان

که در دلها فزون‌باشد حلاوت لفظ‌آسان‌را

۸۶،۸۷. ایضاً قابوسنامه /باب۳۵.

۸۸. گوید:

من‌آنکسم‌که چوکردم به‌هجوگفتن‌رای هزار منجیك اندر برم ندارد پای

و در خطاب به سنائی گوید:

مدح‌گفتن مسلم است به‌تو هجوگفتن به‌من مسلم‌کن

۸۹،۹۰،۹۱،۹۲،۹۳. اشارت به‌ابیات ذیل، از نظامی:

ـسخنگوی پیشینه دانای طوس که آرامت روی‌سخن چون عروس

درآن‌نامه‌کآن‌گوهر سفته راند بسی گفتنیهای ناگفته ماند

ـدو مطرز به کیمیای سخن تازه کردند نقدهای کهن

مس چو دیدی‌که‌نقره شدبه‌عیار نقره گر زر شود دریغ مدار

ـکآنچه گویندهٔ دگرگفتست ما به می‌خوردنیم و او مرده‌است

بازش اندیشه مال خود نکنم بد بود، بد خصال خود نکنم

ـنظامی‌که در رشته‌گوهرکشید قلم رفته‌ها را قلم درکشید

برای نظر منتقدان در باب مقایسه‌بین نظامی وفردوسی رجوع‌شودبه: شبلی‌نعمانی، شعرالعجم، چاپ دوم (۱۳۳۵) ج۱/۲۸۲-۲۴۰؛ وحید دستگردی، گنجینهٔ گنجوی، ۱۳۱۸/ نو- سد.

۹۴. قابوسنامه /باب ۳۵.

۹۵. جرجانی، الوساطه /۲۱۴.

۹۶. سخن وسخنوران/۶۴۰.

۹۷،۹۸،۹۹- مجالس‌النفایس تألیف‌میرنظام‌الدین علیشیرنوائی، بسعی واهتمام‌علی‌اصغر حکمت ۱۳۲۳/۱۱،۲۰،۳۸.

۱۰۰. گوید:

کوکبهٔ خسرویم شد بلند — غلغله در گور نظامی فکند
گرچه براومهرسخن‌ختم‌بست — سکهٔ من‌مهرزرش راشکست

۱۰۱. از جمله، سلمان ساوجی با انوری از درمعارضه درمی‌آید.

جان برین‌گفتهٔ روان پاشد — انوری گر درین زمان باشد
ذره‌یی‌کز عراق برخیزد — رشك خورشید خاوران باشد
در بیان گرچه قادرست، کجا — این معانیش در بیان باشد
هر سیاهی که آید از قلمم — رشك اعیان اصفهان باشد

و حافظ هم ظاهراً شعر خود را برنظم نظامی وظهیر ترجیح می‌نهاده است:

چه‌جای‌گفتهٔ خواجو و شعر سلمانست — که شعر حافظ بهتر زشعر خوب‌ظهیر

هرچند این بیت درتمام نسخ قدیم دیوان‌نیست. دیوان حافظ چاپ قزوینی/۱۷۴.

۱۰۲،۱۰۳. البته ستایشی‌که‌کمال خجندی از شعر سلمان می‌کند برای‌آنست‌که‌برقیمت و اهمیت ادعای خود بیفزاید. درباب موازنهٔ ظهیر و انوری ورای مجدهمگر درین باب رجوع شود به‌همین‌کتاب حاضر /۱۲۱-۱۲۰، ویادداشت ۴۸، از فصل۳

۱۰۴. درباب روح عطار ودیوان او رجوع شود به‌یادداشت علی‌اصغر حکمت در ترجمهٔ «تاریخ ادبی ایران، ازسعدی تاجامی»/۳۲۰-۳۱۹.

۱۰۵. بهارستان، طبع تهران ۱۱۸/۱۳۱۱

۱۰۶. برای‌تفصیل بیشتر در باب این داوری‌رجوع شود به‌عبدالعظیم قریب،کلیله ودمنهٔ بهرامشاهی، مقدمه /لو ـ ما؛همچنین‌مقایسه شود باملك‌الشعرا بهار، سبك‌شناسی، ۲۹۳/۲.

۱۰۷،۱۰۸،۱۰۹،۱۱۰،۱۱۱،۱۱۲،۱۱۳،۱۱۴. لباب‌الالباب،با تصحیحات سعیدنفیسی /۲۵۷،۲۹۰، قطعهٔ منسوب به‌عسجدی /۲۸۷ وهمان قطعه با اندك تغییر منسوب به‌شرف حسام/۱۴۳،۲۸۲،۳۰۱،۳۷۸، ۴۵۷،۱۱۱ وبرای قصیدهٔ قاضی‌شمس‌الدین /۱۶۷.

۱۱۵. مجالس‌النفایس، بسعی واهتمام علی‌اصغرحکمت /۱۰۸.

۱۱۶. دولتشاه، تذکرةالشعراء، طبع‌لیدن /۱۲۵.

۱۱۷،۱۱۸،۱۱۹،۱۲۰،۱۲۱. ایضاً همان‌کتاب /۹۴ شعر مختاری بدانگونه‌که‌درروایت دولتشاه هست محل تأمل است‌چراکه‌درین مطلع،مصرع اول مهمل است ومصرع ثانی هم از ادیب صابر اخذ شده است. اما مطلع قصیدهٔ مختاری در دیوان‌اوبدین قرارست:

مسلمان‌کشتن آیین کرد چشم نامسلمانش
به‌نوك ناوك مژگان‌که‌پرزهرست پیکانش

درباب شماره‌های ۱۱۹ وبعد ازآن به‌ترتیب رجوع شود بـه « تذکـرهٔ دولتشاه» /۹۸،۳۴،۵۰.

۱۲۲. محمد قزوینی، وهمچنین چارلزریو مؤلف فهرست نسخه‌هـای خطی موزهٔ بریتانیا در صحت‌انتساب‌این‌کتاب‌به‌خواجه‌نصیرالدین‌تردیدکرده‌اند درصورتیکه یك‌دوشرح ازین‌کتاب هست‌که شارحان صریحاًآن را به‌نصیرالدین طوسی نسبت‌داده‌اند. گذشته ازین، نسخه‌های‌خطی‌قدیمی از اصل‌کتاب‌در دست هست‌که انتساب‌آن‌را به‌خواجه محرز می‌کند. برای تفصیل‌بیشتر درین باب رجوع‌شود به: مدرس رضوی، احوال وآثار خواجه‌نصیرالدین طوسی /۲۹۳.

۱۲۳،۱۲۴. معیار الاشعار، طبع نجم‌الدوله /۵، دربارهٔ اورامن ولحن وآهنگ اورامن‌که در شعر منسوب به‌بندار رازی وشعری ازصبای‌کاشانی نیز بدان اشارت رفته است درکتابهای‌لغت تفصیلهایی هست‌که چندان موثق به‌نظر نمی‌رسد. ازجمله، مقایسه شودبا: برهان قاطع، طبع دکتر محمد معین، ۱۸۲/۱، وفرهنگ آنندراج۴۹۳/۱.

۱۲۵. بیهقی در تتمهٔ «صوان الحکمه»، ۱۵۳/۱۳۵۱-۱۵۲، از این خشوبی به عنوان یکی ازقدمای حکما یاد می‌کند وکتابی به‌نام یوبه نامه را به‌وی منسوب می‌کند. برای بحث بیشتر درین باب رجوع شود به: عباس اقبال، مجلهٔ «یادگار» ۵/۴ و مجتبی مینوی، «یغما» ۱۲/۹ البته‌آنچه بیهقی ازیوبه‌نامه نقل‌می‌کند ظاهراً ربطی به این نوع شعرندارد.

۱۲۶. ازین‌رساله‌نسخه‌یی خطی‌به‌شمارهٔ ۸۷۵ درکتابخانهٔ مجلس شورای ملی ایران‌هست درباب این نسخه و احوال نویسنده رجوع شود به: ابن‌یوسف شیرازی، «فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی» ۲۳-۱۲۴/۱۳۱۸-۱۲۳.

۱۲۷. کشف‌الظنون ۴۴۱/۱ و۴۴۲.

۱۲۸. اشارت به‌این ابیات ازگلشن راز شیخ‌محمود شبستری است:

عروض وقافیه معنی نسنجد — به‌هر ظرفی درون معنی نگنجد
معانی هرگز اندر حرف ناید — که بحرقلزم اندر ظرف ناید

۱۲۹. جامی، نفحات‌الانس، ۴۸۷/۱۹۱۵.

۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲. اشارت‌به‌ابیات‌ذیل است، که‌اولی ازمثنوی، دومی‌از دیوان‌کبیروسومی از دیوان‌کمال خجندی است:

قافیه اندیشم و دلدار من — گویدم مندیش جز دیدار من
تامست‌نیستم‌نمکی‌نیست درسخن — زیراتکلف‌است وادیبی واجتهاد
این تکلفهای من در شعر من — کلمینی یا حمیرای من است

۱۳۳. مثنوی، طبع نیکلسون ۳۴۵/۳-۳۴۱.

۱۳۴. غزالی، کیمیای سعادت، چاپ هند/۱۷۲-۱۷۱.

۱۳۵. امراد التوحید، طبع احمد بهمنیار ۶۲/۱۳۱۳-۶۱، ۶۴، ۶۸، ۸۵، ۱۷۹، ۱۷۸.

۱۳۶. جامی، نفحات/۵۴۹.

۱۳۷. حبیب‌السیر ۱۴۴/۳.

۱۳۸. از «تذکرهٔ او» مراد ترجمهٔ او (= محتشم کاشی) است، و آن قول از عالم‌آرای عباسی نقل است برای تفصیل رجوع شود به:
Browne, E.G., *op.,cit*, IV/172-3:

۱۳۹. درباب عناوین والقاب ترکی مربوط به مناصب نظامی واداری که مخصوصاً دردورهٔ صفوی متداول بود رجوع شود به «تذکرة الملوك» طبع مینورسکی:
Minorsky, V., *Tadhkirat al-Muluk, a Manual of Safavid Administration, Persian Text... translated and explained*, G.M.S.1943

۱۴۰. ملامحسن فیض، رسالهٔ مشواق، به‌اهتمام حسن بهمنیار/۶.

۱۴۱، ۱۴۲. تنکابنی، قصص العلماء، ۱۳۱۳/۱۷۳، ۱۹۶، ۲۴۵.

۱۴۳. ازجمله رجوع شود به تحفهٔ سامی، طبع وحیددستگردی ۱۳۱۴/۱۴۹-۱۴۳، ۱۷۰؛ مقایسه شود با تذکرهٔ روز روشن /۴۵، ۱۹۹.

۱۴۴. محمدقاسم استرآبادی، تاریخ فرشته، بمبئی ۱۸۳۲، ۵۶۱/۱ مقایسه شود با شبلی نعمانی، شعرالعجم، ترجمهٔ فخرداعی گیلانی ۱۳۳۴، ج۵/۳.

۱۴۵. تحفة العالم، چاپ حیدرآباد دکن /۳۴۹.

۱۴۶. عبدالباقی نهاوندی، مآثر رحیمی، ۳۰/۱۹۲۴، ج۶۹/۳.

۱۴۷. تذکرهٔ مرآة الخیال، ۱۳۲۴ق/۸۶.

۱۴۸. همچو عزم سفر هند که درهر سر هست رقص سودای تو درهیچ سری نیست که نیست
مقایسه شود با شعرالعجم، ج۸/۳.

۱۴۹. مرآة الخیال /۹۰ مقایسه شود با تزوك جهانگیری/۳۳۳ وتذکره سرخوش /۱۰۹.

۱۵۰. تذکرهٔ حسینی /۱۹۱-۱۹۰ درباب تردیدی که درصحت این حکایت شده است رجوع شود به: امیری فیروزکوهی، مقدمه دیوان صائب، چاپ انجمن آثار ملی ۱۳۴۵ /۵۷-۵۶.

۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳. مرآة الخیال /۷۹، ۹۱، ۸۱.

۱۵۴. مآثر رحیمی ۳۵۷/۲.

۱۵۵،۱۵۶. مرآةالخیال/۷۸.

۱۵۷،۱۵۸. لطفعلی‌بیگ آذر، تذکرهٔ آتشکده، چاپ هند/۵۲۰،۵۲۳.

۱۵۹. محمدعلی حزین، تاریخ حزین، اصفهان ۱۳۳۳ش/۱۴.

۱۶۰ تا ۱۶۵. تحفهٔ سامی /۱۵۳،۱۷۷،۱۰۴، ۱۴۱،۴۷،۳۴.

۱۶۶ تا ۱۶۸. نصرآبادی،محمد طاهر،تذکرهٔ نصرآبادی، به‌اهتمام وحیددستگردی/۲۲۵، ۲۳،۴۶.

۱۶۹. آتشکده /۳۰۶.

٦

۱. Burnouf, *Histoire de la Litterature Grecque*, I/23,25

۲. معهذادرباب‌اینکه نویسنده‌تا چه‌حد قصددارد سقراط واقعی‌را به‌عنوان‌یك سوفسطایی تصویر کندجای‌بحث‌است. تحقیقات اخیر بیشتر نشان‌می‌دهدکه آنچه‌وی در وجودسقراط متهم می‌کند تعلیم سوفسطایی‌نیست تعلیم سقراطی‌است. برای تفصیل رجوع شودبه:
Lesky, A., *A History of Greek Literature*, 1966/433-434

۳،۴. حکمت سقراط، ترجمهٔ محمدعلی فروغی ۱۵۲/۱، و۱۵۸/۲. در واقع‌نتیجه‌یی‌که سقراط از مذاکرات خویش با شاعران عصر که وی در جستجوی «عاقلتر» از خویش‌به‌نزد آنها می‌رود حاصل‌می‌کند، فقط اینست‌که‌کلام‌آنها نه ازروی حکمت (Sophia) بلکه از روی طبع (Physis) است وظاهراً درك همین نکته توجه او را به‌تفاوت مبنای «شاعری» و«نقادی» نشان می‌دهد. معهذا نقد در مفهوم امروزینهٔ خویش‌قطعاً نوعی آفرینش است با این تفاوت‌که‌ماده وموضوع آن نسبت به‌آنچه موضوع و مادهٔ «شعر» و«ادبیات‌آفرینشی» است ثانوی وتبعی محسوبست. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:
Shipley, J.T. (edit.), *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/82

۵. افلاطون، جمهور، کتاب۲، ۳ و ۱۰ دیده شود. اینکه شاعران درمدینهٔ فاضلهٔ افلاطون جایی ندارند ازآن روست‌که آنها با نشر اقوال نادرست، دربارهٔ خدایان و قهرمانان، موجب ضلال وفساد عامه میشوند. البته این بدانمعنی هم نیست‌که افلاطون شعر و سرود را یکسره از قلمرو مدینهٔ فاضلهٔ خویش براند. درکتاب «قوانین» حتی می‌گوید شعری‌که تحت نظارت ومراقبت‌حکام‌وفرمانروایان وبه‌وسیلهٔ کسانی‌که صلاحیت‌اخلاقی دارند سروده شود زیانی‌ندارد وآنچه‌نباید سروده شود شعریست‌که مصلحت جامعه‌آن را تأیید و تصویب نکند. این طرز تلقی البته نمی‌تواند مورد انتقاد کسانی که نمی‌خواهند شعر وهنر تابع مصلحت جامعه یا تابع حکومت وهوسهای‌آن باشد قرار

نگیرد. یك توضیح‌طنزآمیز که فرانتس کافکا درین‌مورد می‌دهد معرف طرز تلقی‌مخالفان امروزی افلاطون‌است از این قول او. کافکا می‌گوید شاعر سعی دارد به‌مردم‌چشمهای دیگری بدهد تا واقعیت را تغییر دهند و ازهمین روست‌که حکومت شاعر را عنصری خطرناك می‌شمارد. نه‌اینست‌که حکومت می‌خواهد هرچیز همان که هست بماند؟... مقایسه شود با: گفتگو باکافکا، نوشتهٔ گوستاویانوش، ترجمهٔ فرامرز بهزاد /۱۸۵. در واقع تمام‌مدینهٔ فاضلهٔ‌افلاطون برنظارت ومراقبت دقیق حکومت برامرتربیت‌مبتنی است به‌علاوه درنظام این مدینه نیزآنچه مورد توجه افلاطون‌است طبقهٔ عالی ومیانه است چنانکه حکیم‌باآنکه‌تصریح به‌ضرورت رفاه احوال تمام جامعه دارد نسبت‌به‌طبقهٔ سوم چندان علاقه‌یی نشان نمی‌دهد. این‌طرز تلقی ازطبقات جامعه ومخصوصاً اصرار و تأکید بلیغ درباب لزوم نظارت حکومت برتمام شؤون حیات اجتماعی افلاطون را در عصرماگه‌گاه‌به‌عنوان یك راهگشای عقایدفاشیستی مورد طعن واعتراض‌کرده‌است. به‌عنوان نمونه‌یی ازین‌گونه مناقشات می‌توان نقدکارل‌پوپر را درکتاب «جامعهٔ باز- و دشمنانش» وجوابی راکه له‌وینسون در «دفاع از افلاطون» داده است ملاحظه‌کرد از قرار ذیل:

Popper, K.R., *The Open Society*, 1945
Levinson, R.B., *In Defence of Plato*, 1953

۶. Méridier, L., *Platon*, *G.B. ed. v*,I/14-15

۷. افلاطون ازکاهنان معبد Cybelle یاد می‌کند. اما تشبیه‌کردن احوال راویان‌وشعرا به‌غیبگویان وکاهنان در واقع بهانه‌یی است برای آنکه شعرا را محکوم کند. نه‌آیا حقیقت را فقط از طریق عقل واستدلال می‌توان درك‌کرد؟ درینصورت شعرا که الهام یافته‌اند و از روی بیخودی وجنون-نه از روی دانش وعقل- سخن می‌گویند البته نمی‌توانند چیزی به‌دیگران تعلیم‌کنند و ازاین حیث طبعاً فروتر از سایر صنعتگران و پیشه‌وران محسوبند چراکه‌آنها برخلاف شعراحرفه وکار خود رااز روی دقت وخبرت انجام می‌دهند نه‌ازروی‌الهام‌که طبعاً آنها را از فهم‌کم وکیف‌کار خویش‌بیخبرمی‌دارد. مسألهٔ جنون الهی شعرا را افلاطون در رسالهٔ «فدروس» به‌تفصیل بیشتر مطرح بحث می‌کند والبته این قول قبل از افلاطون وسقراط هم دربین حکماء یونان سابقه دارد. برای تحلیل رسالات افلاطون وتفصیل بیشتر در باب مسایلی‌که اینجا موردبحث‌است، رجوع شودبه:

Taylor, A.E., *Plato - The Man and his Work*, 1949

۸. Sarton, G., *A History of Science*, 1964, I/378

۹. ازجمله فصل۱۲ وفصل۲۰را بعضی‌گفته‌اند از ارسطونیست ودیگران دلایلی درصحت

انتساب آنها آورده‌اند. مقایسه شود با: فن شعر ارسطو، ترجمهٔ نگارندهٔ این سطور، ۱۴۸، ۱۶۵-۱۶۴، و۱۹۳-۱۹۲ به‌علاوه بایدتوجه داشت که فن «شعرارسطو» به‌صورتی که اکنون در دست است از نقصها وسقطات خالی نیست و ظاهراً در تنظیم بعضی فصول آن خلطها واغتشاشهایی روی داده باشد. توجه به‌این نکات شاید عذرخواه پاره‌یی ایرادها که براین رسالهٔ ارسطو گرفته‌اند باشد. معهذا شك نیست که آنچه ارسطو به‌عنوان شعر ازآن صحبت می‌کند شعر گذشتهٔ آن هم شعر متعلق به‌سرزمین وزبان یونان باستانی است ونمی‌توان برارسطو ایرادکرد که چرا متوجه بعضی دقایق که درباب شعر امروز برای محقق یا لااقل به‌نحوی معلوم است نشده است چرا که در عصر ومحیط او هیچ‌کس به‌اینگونه دقایق ونکات برنخورده بوده است. بااینهمه ملاحظات ارسطو درباب شعر وهنر شاعری جامعیت وشمول حیرت‌انگیزی دارد وهمین نکته باعث‌شده است که آنچه او دربارهٔ اوصاف ونعوت‌شعر یونانی عصر خویش استنباط‌کرده است‌قرنها همچون قاعدهٔ‌کلی تلقی شود. برای تفصیل درین بحث رجوع شودبه بحث وگفتار، از نگارندهٔ این‌سطور، در ذیل ترجمهٔ فن شعر/۲۲۸-۱۸۵

۱۰. Brunetiere, F., in *Grande Encyclopedie Francaise*, 13/412

۱۱. تعریضی است برقول افلاطون که شعر را از نظرگاه سیاست واخلاق ارزیابی می‌کرد و درواقع آیندهٔ آتن که موضوع‌عمدهٔ دلنگرانی افلاطون بود، در دوره‌یی که ارسطو به تحقیق‌درشعر وهنرپرداخت تقریباً وضع روشن و ثابتی‌داشت از این‌رودیگر مثل‌دورهٔ افلاطون چندان‌مایهٔ اشتغال خاطر فیلسوف‌نمی‌شد وطرح مسایل‌آن نیز طبعاً آنگونه که در عهد افلاطون بود ضرورت وفوریتی نداشت. ازاین روبودکه ارسطو فرصت یافت تا شعر وادب را باهمان بیطرفی وطمأنینه‌یی بررسی‌کندکه فی‌المثل در هنگام تألیف‌کتاب حیوان خویش داشت. اگرآنچه وی به‌عنوان نعوت واوصاف شعریونانی نوشت بعدها تبدیل به‌قواعد لایتغیر شعرکلاسیك شد دیگرگناه اونیست مخصوصاً که طرز تلقی او از شعر هم ـبرخلاف افلاطونـ طرز تلقی‌کسی‌که می‌خواهد همه چیز را تحت نظارت ومراقبت دقیق حکومت قرار دهد نیست و این نکته او را از الزام قواعد طبعاً دور نگه‌میدارد. در هرحال تأمل در فن شعر نشان می‌دهدکه درتألیف‌این رساله، هدف ارسطو بیشترآن بوده است‌که در باب شعر هم‌جوابی به‌اقوال وتعالیم افلاطون داده باشد. بدینگونه این جالبترین دفاع از شعر را ادبیات یونانی به‌استاد او افلاطون‌مدیونست‌که‌یك مخالف‌سرسخت شعر وآزادیهای شعرابود. برای تفصیل بیشتر درین‌باب، رجوع شود به:

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 1923

۱۲. درحقیقت غیر از مسایل‌کلی ونظری‌که «فن شعرارسطو» را با سایر رسالات راجع

به‌منطق او مربوط می‌کند مسایل جزیی‌راجع به‌شعر وشاعری نیز در طی این‌رساله مکرر مطرح بحث هست واین جزئیات ازحدود شواهد و امثلهٔ عادی متداول در کتابهای فنی‌هم‌گه‌گاه خارج‌است وکثرت وتنوع آنها این‌فکررا القاء می‌کندکه‌گویی ارسطو در تألیف این رساله مجالی جسته است تا ضمن مناقشه در عقاید و تعالیم افلاطون در باب شعر تا حدی نیز مثل همو دربارهٔ شعر شعرا هم‌ملاحظات انتقادی اظهارکند. منتهی چون وی برخلاف افلاطون‌تنها به‌ماده ومضمون‌شعر توجه ندارد بلکه به‌قالب وصورت آن نیزاهمیت می‌دهد ملاحظات انتقادی وی‌که ماده‌وصورت را به‌هم تألیف می‌کند جامعتر ودقیقتر از ملاحظات افلاطون درآمده است. ازجمله تنها در فصل ۲۵ راجع به‌نقد شعر مطالبی اظهارکرده است‌که مبانی و اصول نقد منطقی، اخلاقی، وزیباشناختی راتقریر وتمهید می‌کند. رجوع‌شودبه‌فن شعر ارسطو، ترجمه نگارندهٔ این‌سطور۱۱۸-۱۵۸، مقایسه شود با /۱۷۹-۱۷۴.

۱۳. مسألهٔ موازنه بین تراژدی وحماسه، چنانکه از «قوانین» افلاطون برمی‌آید، قبل از ارسطو نیز مطرح بحث بوده است وحکیم‌الهی ظاهراً قایل به‌برتری حماسه است. رأی ارسطو هم‌غیراز توجه به‌ردقول افلاطون تا حدی‌نیزمبتنی برتعریف‌تراژدیست و اینکه تأثیر آن طبعاً بارزتراز تأثیر حماسه است. این تأثیر تراژدی را افلاطون عبارت از تزکیه وتهذیب عواطف می‌داند و ازآن به‌کثارسیس تعبیر می‌کند. بدون شك تأثیری‌که تراژدی دارد در همه‌کس از مقولهٔ تصفیه و تزکیه نیست اما غرض ارسطو ازین تعریف و این نتیجه رد اتهام افلاطون است برشعر وتأثیر اخلاقی‌آن. دربارهٔ مفهوم‌کثارسیس چون ارسطو غیر از اینکه تراژدی از طریق شفقت و ترس، تزکیه وتهذیب انسان‌را از اینگونه عواطف سبب میشودتوضیح دیگری نداده است دشواریهایی پیش‌آمده‌است واز قدیم شارحان برای‌فهم مقصود ارسطوسعی کرده‌اند تا ازبررسی بعضی اشارات خود وی درکتاب سیاست وفن‌خطابه، ومقایسه با پاره‌یی اقوال‌افلاطون وهمچنین برخی‌سخنان‌برقلس (Proclus)، افلوطین، ودیگران‌مفهوم کثارسیس راتبیین‌کنند. معهذا درین‌باب‌اختلافات بسیار روی‌داده‌است‌وکمترمسأله‌یی از مسایل ادبی تا این‌حد مشاجرات شارحان‌وصاحبنظران را سبب شده‌است. ازجمله روبرتلو (۱۵۴۸) وکاستلوترو(۱۵۷۰) درین‌باره‌گفته‌اندکه تراژدی چون تماشاگر را با مناظر وصحنه‌های آمیخته بارنج وخشونت مأنوس می‌کند حس‌گرایش‌به‌شفقت وترس را در وجود وی تضعیف می‌کند وموجب‌تهذیب وتزکیهٔ او میشود. کورنی (۱۶۶۰) خاطرنشان می‌کندکه شفقت ناشی از تراژدی در تماشاگر ترس از وضع و حال خویش رابه‌وجودمی‌آورد وچون وی ضعف‌های خویش را باآنچه موجب‌سقوط قهرمان واشخاص‌داستان شده است می‌سنجد تصمیم اوبراینکه می‌بایست برهیجانات خویش فایق آید وآنها را مهارکند سبب میشودکه روح وی تهذیب وتزکیه بیابد.

مین‌تورنو،ومیلتون هم در تبیین مفهوم کثارسیس اقوالی دارندکه شباهت داردباآنچه امروز گه‌گاه دربارهٔ «خالی شدن» از بار عواطف وهیجانات می‌گویند. در تفسیر این مفهوم در قرن هجدهم ونوزدهم نیز سخنان جالب‌گفته شده است و از آنجمله است اقوالی‌که لسینگ،گوته، وهگل درین‌باب‌گفته‌اند. وسعت دایرهٔ مناقشات‌درین مسأله ومسایل مشابه ـ از جمله مسألهٔ وحدت‌هاکه آن نیز از عهد ارسطو تابه‌زمان ما همواره محل جر وبحث صاحبنظران بوده است ـ نشان می‌دهدکه چرا محققان تا این حد به‌کتاب فن شعر ارسطو اهمیت داده‌اند. برای تفصیل بیشتر درین‌باب‌رجوع شود به: ترجمهٔ فن‌شعر /۳۶،۱۳۸،۲۰۳-۲۰۱.

۱۴. Saintsbury., G., *History of English Criticism*/8

۱۵. Croiset, A.-M., *Histoire de la Litterature Grecque*, V/128-129

۱۶. Saintsbury,G., *op. cit.*/8

۱۷. Croiset, A.-M., *op.cit.*/129

۱۸. نظیر این نوع نقد جدلی نقدی است که می‌گویند خسروپرویز بر شعراعشی کرد (ابن قتیبه،الشعر والشعراء، ۲/۲۱۴) ونیز نقدی‌که یکی از ملوك روم به‌قول‌ابن‌اثیر از یکی از ابیات‌متنبی‌نمود (المثل‌السائر /۱۹۶)بعضی انتقادهایی‌هم‌که‌احمدکسروی براشعار سعدی وحافظ می‌کرد ازهمین‌گونه بود.

۱۹. Brunetière, F , in *Grande Encyclopedie Francaise*, 13/412

۲۰. در واقع اریستارکس برخلاف حکماء رواقی در نقد و تفسیر آثار شاعران گذشته تصور هرگونه معنی رمزی واستعاری را نفی می‌کرد لیکن از روی ظواهر لفظی و باتوجه به‌معانی‌حقیقی ـ نه‌مجازی ـ موارد مشکل‌کلام هومر وپیندار را توضیح‌وتبیین کرد.شاید اینکه اتکاء اوبرجنبهٔ لفظی‌وکلام پیش‌ازتوجه به‌تاریخ ومحیط وشاعرست نقد اورا در نظرکسانی از نقادان امروزکه دنبال «نقد نوین»هستند مطلوب‌هم‌جلوه دهد. برای تفصیل بیشتر درباب «شیوهٔ نقد وتحقیق» او رجوع شود به:
Sandys, J.E. *History, of Classical Scholarship*, 1921, I/126-131

۲۱،۲۲. باآنکه از دیونیزوس‌کتابی درتاریخ تحت عنوان دورهٔ باستانی دم نیز باقی‌است (البته فقط بعضی اجزاء)، اهمیت او تنها از جهت نقد وبلاغت است وهرچند دراین رشته هم طراز اول نیست اما ملاحظات او درباب نقد و بلاغت به هرحال جاکی از

وسعت اطلاعات وتهذیب ذوق اوست. برای ارزیابی جنبهٔ نقادی اورجوع شودبه فصل ششم کتاب ذیل:

Atkins, J.W., *Literary Criticism in Antiquity*, I, 1934

۲۳. دربین‌سایر آثار او چهاررسالهٔدیگرنیز درینجا شایسته ذکرست: یکی درباب«لیزیاس» دومی راجع به «ایزوکرات»، سومی در باب «ایزئه» isée و چهارمی مربوط به «دموستن.» همچنین از یك رسالهٔ اودرباب «تألیف‌کلمات»، ورساله‌یی به‌نام «داوری درباب نویسندگان قدیم یونان» باید یاد کرد. رساله‌یی هم به‌نام «صناعت» بدو منسوبست‌که در صحت انتساب‌آن تردیدکرده‌اند. برای تفصیل بیشتر درباب‌آثار او رجوع شود به:

Rose, H., *A Handbook of Greek Literature*, 1960/398-399

۲۴،۲۵. Croiset, A-M., *op.cit.* v/364-365, 362

۲۶. Rose, H., *op.cit.*/418

۲۷،۲۸. Burnouf, *op.cit.* II/374,375

۲۹،۳۰. درباب انتساب این رساله به‌پلوتارك‌ودلایل مربوط به‌این انتساب‌که درمتن‌هم بدان اشارت هست، برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Vaucher, *Etude Critique sur le Traité de Sublime*, 1854

البته مسألهٔ عمده‌یی‌که تعیین مؤلف را علیرغم تمام این تردیدها و تأمل‌ها دشوار می‌کند اشکالی است‌که از بررسی‌قراین وامارات تاریخی مندرج در متن رساله‌به‌دست می‌آید. باری رساله را به‌چند تن دیونیزوس نام هم‌منسوب‌کرده‌اند وبعضی‌آن رابه مؤلفی مجهول‌الهویه نسبت داده‌اندکه‌درحدود سی یاچهل سالی بعد از میلاد مسیح در رم می‌زیسته‌است. در مقاله‌یی جداگانه تحت‌عنوان «رسالهٔ لونگینوس» درین‌باره با تفصیل بیشترسخن‌گفته‌ام. رجوع شود به مجموعهٔ نه شرقی، نه غربی ـ انسانی /۳۴۱-۳۳۴ به‌آن مقاله این نکته هم باز باید افزوده شودکه درباب تعیین هویت مؤلف اختلاف همچنان بسیارست وحل‌شدنی هم نیست. جهت بحث بیشتر رجوع شود به:

Roberts, W.R., *Longinus on The Sublime*, 1935

۳۱. Croiset, A.-M., *op.cit.* v/330

۳۲. عنوان‌رساله هم‌که‌یونانی‌آن Peri Hypsos است در زبانهای اروپایی‌به‌صورتهای

مختلف نقل شده است وآنچه مختار ما در متن کتاب است انتخابش از جهت رعایت تناسب با اصطلاحات مسلمین است. ازاقوالی که مؤلف در تعریف از این «نمطعالی» ایراد می‌کند بعضی محققان به‌این نتیجه رسیده‌اندکه‌خود وی تعریف روشنی از امر مورد تعریف را در ذهن ندارد. معهذا کتاب وی را قدما کتاب زرین (Aureus Libellus) خوانده‌اند وشرح‌وتفسیری‌که بعدها ادموندبرك برمبنای این‌کتاب‌در باب تفاوت بین مفهوم زیبا (Beautiful)ووالا (Sublime) انجام‌داد (۱۷۵۷)، نزد کانت باتفصیل‌وتدقیق بیشتری همراه شد ووی بودکه «زیبا»را با امر «متناهی» ووالا را با امر «نامتناهی» مربوط شمرد واین مسایل مخصوصاً درمکتب رمانتیك موضوع بحثها و تحقیقهای بسیارگشت. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Monk,S.H., *The Sublime*, 1935

۳۳. Croiset, A.-M., *op.cit.* v/38/

۳۴. Brunetière, F., in *Grande Enc. Francaise*, 13/413

۳۵. Niebuhr, B.G./ *Romische Geschichte*, 1874

معهذا قول نیبور ارتباط معنوی وفکری این اقوام رابا دولت وحکومت رم‌به‌درستی بیان نمی‌کند.در واقع از جهت فرهنگ وهنر این اقوام در رم مستهلك نشدندبیشتر رم بودکه درآنهامستهلك یامتجلی شد. درست است‌که دریای مدیترانه (بحرمتوسط و دریای مغرب در نزد مسلمین) براثر توسعهٔ قدرت نظامی رم برای رومی‌ها غالباً به‌عنوان «دریای‌ما» (Mare Nostrum=) تلقی‌میشداما تأثرفرهنگ بعضی‌اقوام این حوزه در تاریخ رم قابل ملاحظه بود. چنانکه در ادبیات کار عمدهٔ رم در واقع بارورکردن استعدادهای مستعدان این اقوام بود ودر حقیقت وقتی صحبت از ادبیات رومی میشودمراد ادبیاتی‌که‌رومی‌ها به‌وجودآورده‌اند نیست مراد تمام ادبیاتی‌است که‌به‌زبان رومی‌ها نوشته شده است. چراکه بسیاری از نویسندگان بزرگ ومعروف لاتینی‌اصلاً اهل رم بلکه اهل‌ایتالیا هم نبوده‌اند، وفی‌المثل اهل اسپانیا، اهل‌گالیا، یا اهل شمال افریقا بوده‌اند. به‌علاوه تأثیر یونان هم در پیدایش فرهنگ و ادب رم اهمیت فوق‌العاده دارد وبه‌حقیقت ادبیات رم فقط بعد از تماس آن دولت با سرزمین یونان به‌وجودآمد والبته این نه‌به‌آن معنی است‌که‌ادبیات لاتینی تقلید واقتباس‌صرف ساده ازادبیات یونانی باشد واز خود قوم ابتکاری درآن نباشد. برای تفصیل‌بیشتر درین باب رجوع شود به:

Grant, M., *Roman Literature*, 1958/9-13

۳۶.۳۷. Pichon, *R.*, *Histoire de la Litterature Latine*, 1947/23,30

۳۸. آلبرماله، تاریخ (م، ترجمهٔ غلامحسین زیرک‌زاده، ۱۳۳۲/۱۳۵ مقایسه شودبا:
Polybe, *Histoires*, XXX.

۳۹. Cicero, *the Speeches*, Loeb Library/158

۴۰. Horace, *Traduit* par Patin, II/347-349

۴۱. Dolphin یا Delphinus ازکلمهٔ یونانی Delphinos مأخوذ ونام نوعی‌ماهی بزرگ است، که به‌عربی دخس گویند ودر زفتی وفربهی‌بدان مثل می‌زنند. چون‌دلفین جانوری دریایی است تصویرآن درجنگل نشانهٔ عدم شناخت شاعرخواهد بود دربارهٔ حقیقت حال‌آن. برای تفصیل قول هوراس در اصل مورد مثال رجوع شودبه:
Dorsch, T.S., *Classical Literary Criticism*, 1967/79-80

۴۲. Pichon, R., *op.cit.*/377

۴۳. برای تفصیل بیشتر درباب این رسم وقول پلین درین‌باب رجوع شود به: آلبرماله، تاریخ (م، ترجمهٔ غلامحسین زیرک زاده /۸۴-۲۸۳.

۴۴و۴۵و۴۶و۴۷. Azinères-suran, *Auteurs Grecs et Latins*, 1926/203-4
197,210-214,187.

۴۸. فوروم Forum میدانی‌بود در شهر رم واقع بین قلعهٔ کاپیتول وتپهٔ پالاتن، مردم در آنجا اجتماع می‌کردند و درباب مسایل عمومی به‌تبادل افکار می‌پرداختند. برای تفصیل بیشتر رجوع‌شودبه: آلبرماله، تاریخ(م،ترجمهٔزیرک‌زاده ۱۳۳۲/۱۳۸-۱۳۶

۷

۱. عنوان قرون وسطی درمفهوم یك دورهٔ تاریخ که بین‌آغاز انحطاط رم باستانی تاشروع رنسانس درایتالیاباشد، متضمن تقسیم تمام تاریخ‌است به‌سه دوره‌که در دوطرف‌قرون وسطی ناچار قرون قدیم و قرون جدید خواهد بود. معادل انگلیسی این عنوان (The Middle Ages=) ظاهراً اولین‌بار در یك موعظهٔ «جان‌دان» شاعرمعروف انگلیسی‌آمده‌است (۱۶۲۱) اما معادل لاتینی‌آن درقرن شانزدهم نیز سابقهٔ استعمال دارد. در زبان فرانسه ظاهراً هرن دو لیدن Horn de Leyden آنرا نخست در ۱۶۶۷ به‌کاربرد. عنوان Dark Ages وتصورآنکه‌سراسر این‌قرون یك‌دوران‌ظلمانی بوده‌باشد ناشی از طرز تلقی هومانیست‌ها وروشنگرانی‌است‌که نسبت به‌قدرت کلیسا در این‌قرون نظرانتقادی ومخالف داشته‌اند. ازجهت احوال مربوط به فرهنگ وادب نیز تمام این دوران طولانی وضع‌مشابهی نداشته‌است‌وبعضی محققان‌آن‌را به سه‌دوره تقسیم‌کرده‌اند. برای‌تفصیل رجوع‌شود به ل.سولنیه،«ادبیات‌فرانسه درقرون‌وسطی»، ترجمهٔ نویسندهٔ این سطور، طهران ۱۳۲۸/۹-۷؛ مقایسه شود نیزبا:

Harvey, *the Oxford Companion to English Literature*, 1953/519

۲. مسألهٔ تقسیم تاریخ به قرون قدیم، قرون وسطی، و قرون جدید و مخصوصاً مسألهٔ تعیین حدود هریك ازین ادوار برای مورخان دشواریهایی‌دارد وبه‌همین سبب گه‌گاه بعضی مورخان درین‌مورد تقسیم بندیهای دیگری به‌جای‌آن پیشنهاد می‌کنند. درهر حال مبنای این طرزتقسیم‌بندی تاریخ البته نمی‌تواند درتاریخ جهانی قابل‌قبول باشد و درواقع غالب مورخان اروپایی هم‌که آن‌را پسندیده‌اند، اکثرآن‌را فقط باتاریخ‌اروپا قابل انطباق یافته‌اند. درین‌باره، درکتاب «تاریخ در ترازو» ونیز جداگانه بحثی‌کرده‌ام /۱۸۶و۲۸۳ همچنین مقایسه شود با:

H.Sée, *Science et Philosophie de L'Histoire*, 1933/263-275

۳. برای تفصیل درباب این امرکه قرون وسطی تا چه‌حد روح ژرمنی، روح لاتینی، و

روح عربی یا اسلامی دارد، رجوع شود به: تاریخ در ترازو /۱۸۸-۱۸۶و۲۸۳.

۴. برای مأخذ این قول که در ارغنون نو، (Novum organum) آمده‌است رجوع‌شود به‌همین فصل، مأخذ مذکور در یادداشت شمارهٔ ۱.

۵. Gilson, E., *Philosophie au Moyen Age*, 1947/9

۶. Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948/28.

۷. درباب این نام‌آوران دنیای مسیحی غرب که مخصوصاً درقرن چهارم تا ششم‌میلادی می‌زیسته‌اند ای.ك.راند، خاطرنشان می‌کندکه مردم قرون‌وسطی بعدها آنهاراهمچون بنیانگذاران دوران خویش تلقی می‌کرده‌اند. ازهمین‌روست‌که راند،کتاب خودرا که مجموعهٔ تحقیقات وسخن‌رانیهایی درباب‌آنهاست به‌این‌نام خوانده‌است:
Rand, E.K., *Founders of the Middle Ages*, 1957, VII

۸. Ker, W.P., *the Dark Ages*, 1904/101

۹. برای مأخذ این عبارت‌که جروم‌آن‌را دریکی ازنامه‌های خویش، خطاب به پاولینوس نام (Paulinus von Nola) می‌گوید رجوع شود به:
Curtius, E.R., *Europäische Literatur*/445.

۱۰. کلیسا درعین‌آنکه ترجمهٔ جروم را به‌قدرکافی دقیق و امین می‌داند باز ازلزوم یك ترجمهٔ مجدد علمی امروزی غافل نیست. معهذا جروم را امروز محققان فاضلترین «آباء» لاتینی میشمرند چنانکه در گذشته نیز ظاهراً همواره در وی به‌همین چشم نگریسته‌اند. حتی اراسموس محقق وهومانیست مشهور عهد رنسانس هم سبك بیان اورا درشیوهٔ نویسندگی برشیوهٔ بیان سیسرو رجحان‌می‌نهاده‌است. مقایسه شود با:
Rand, E.K., *Founders of Middle Ages*/131–4.

۱۱. Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie*, 1957,I/304

۱۲. برای تفصیل قول اگوستن درین‌باب رجوع شود به:
Curtius, E.R., *Europäische Literatur*/81

این قول وی درباب اساطیر کتاب مقدس، یادآورتوجیهی‌است‌که فردوسی‌دارد درباب اساطیرشاهنامه:

تو این را دروغ وفسانه مدان — به یك‌سان سخن در زمانه مدان
از اوهرچه اندر خورد با خرد — دگر ره سوی رمز و معنی برد

معهذا علماء الهیات مسیحی امروزگه‌گاه سن‌اگوستن را انتقاد مـی‌کنندکه در تفسیر کتاب مقدس درباب این جنبهٔ رمز ومعنی تـأویلی و استعـاری قصه‌هـا زیاده تأکید کرده‌است.

۱۳. عنوان «آخرین رومی» (Der Letzte Römer) را بعضی محققان همچون وصفی درحق بوئسیوس به‌کار برده‌اند. مقایسه شود با:

Hirschberger, J., Geschichte der Philosophie, I/329

۱۴. اتین‌ژیلسون دراثرمعروف خویش‌دربارهٔ فلسفه‌درقرون وسطی (Philosophie au Moyen Age=)، رجوع‌شود به‌همین‌فصل، یادداشت شمارهٔ ۵) به‌استنادتحقیقات تازه، تردیدی راکه درانتساب بعضی‌آثار مسیحی‌نما، به بوئسیوس شده است بیوجه میشمرد وصحت انتساب‌آنها را محقق میشمارد (فلسفه درقرون وسطی/۱۳۹)البته قول Zeller نیز درباب بوئسیوس درخور یادآوریست که می‌گوید: وی آخرین نمایندهٔ فلسفهٔ دنیای باستانی است وهرچند از لحاظ ظاهر با دیانت مسیحی مربوط است دیانت واقعی اورا باید عبارت‌دانست از اعتقادبه‌فلسفه. معهذابوئسیوس‌اولین مسیحی نیست‌که به‌فرهنگ باستانی رم همچنـان دلبستگی نشان می‌دهد و بدینگونه می‌تواند درعین‌آنکه مسیحی هست، درفلسفه همچون «آخرین رومی» جلوه کند. برای تفصیل بیشتر درباب او ومخصوصاً برای تحلیل جامعی‌دربارهٔ‌کتاب تسلی‌فلسفه او رجوع شود به:

Rand, E.K., *Founders of the Middle Ages*,/136-180.

۱۵. Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie*, I/265

۱۶. این قول ازکتاب اتین‌ژیلسون دربارهٔ فلسفه در قرون وسطی (مذکور در یادداشت شمارهٔ ۱۴ وشمارهٔ ۵ بالا)، صفحه ۱۵۱ منقولست. کاسیودوروس مخصوصاً به‌خاطر آنکه تعلیم قسمتی از ادبیات‌کلاسیك رم را درمدارس‌کلیسایی ترویج کردشهرت‌دارد. خوداو، بعدازکناره‌گیری از امور دولتی صومعه‌یی تاسیس‌کرد ومدرسه‌یی هم به‌آن درافزودکه برنامهٔ دروس‌آن متضمن اینگونه تعلیم بود. شیوهٔ اوبعدها درانگلستان، آیرلند، وفرانسه هم مورد توجه وتقلید واقع شد. برای قول خود او درتوجیه‌این

طرزتعلیم رجوع شود به: Cantor, N.F., *the Medieval World:* 300-1300, New York 1963/109-112

۱۷. (۷۷ درمتن به‌جای ۱۷ غلط چاپی است) کتاب اشتقاق‌ایزیدور درتمام قرون‌وسطی نه‌فقط منبع رسمی معرفت بلکه درعین حال جامع تمام مقولات مربوط به‌فکرمسیحی بوده‌است. نزد ایزیدور منشأ اشتقاق الفاظ، ارتباط طبیعی بین لفظ ومعنی است‌واین طرزتفکر که سابقهٔ‌آن به‌افلاطون هم می‌رسد درقرون وسطی وحتی درعهد رنسانس بعضی صاحبنظران را به‌این اندیشه انداخت‌که از راه الفاظ ودلالات به‌حقیقت اصل (Etymos) اشیاء راه بیابند و ایزیدور درواقع‌می‌خواست منظورخداوند را ازاینکه معانی واشیاء را به‌الفاظ معین خوانده‌است درك‌وبیان‌کند. همین‌تصور بودکه‌مفهوم اشتقاق را جامع وشامل همهٔ امورعالم می‌کرد وحتی بعدها ویکو فیلسوف معروف ایتالیایی را واداشت تا در «علم نوین» (*Scienza Nuova*) خویش از طریق تحقیق دراصل و اشتقاق بنیادهای انسانی منشأ مفهوم واقعی‌آنها راکشف و بیـان نماید. برای تفصیل رجوع شود به: Shipley, J.T., *op.cit.*/146-147

۱۸. Curtius, E.R., *Op.Cit.*/449

۱۹و۲۰. Gilson, E., *Philoosophie au Moyen Age*/192-3

۲۱. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/264

۲۲. Brehier, E., *Histoire de la Philosophie*, I/537-8

۲۳. Troeltsch, E., *the Social Teaching of the Christian Churches*, I/252.

۲۴. درواقع برنار دوکلرو و عشق جسمانی وانسانی راکه درغزل غزلهای سلیمان ودر کتاب مزامیر به‌چشم می‌خورد صبغهٔ روحانی و الهی می‌بخشد وبدینگونه، زن‌راکه موضوع عشق وغزل است دروجود مریم- مادر خداوندکه‌همهٔ‌سعادتها ازاوبه‌وجود می‌آید- به اوج الوهیت می‌رساند. مقایسه شود با:
J.Geffcken, Allegory, in Hasting's *ERE*, 1/330-331.

۲۵. Durant, w., *the Age of Faith*/1067,1135

۲۶. محدودیت «حکمت اسکولاستیك»حتی کسانی‌را هم که گرایش‌های عرفانی درطرزتفکر خویش نشان می‌دادند به‌التزام دقیق تعلیم کلیسا وامی‌داشت. درواقع عرفان نظری سن‌بوناوانتو، نوعی تعلیم نو افلاطونی بود وحکمت اسکولاستیك درآن، بین ذوق وفهم تلفیق می‌کرد اما «تعلیم اکهارت» چون مخصوصاً در مسألهٔ وحدت و اتحاد اشکالاتی پیش می‌آورد نمی‌توانست نزد متألهان کلیسا مقبول باشد و به‌همین سبب محکوم شد. درهرصورت تأثیرحکمت وعرفان اسلامی درعرفان مسیحی این ادوار اخیر قرون وسطی قابل ملاحظه است و با توجه به‌روابط بین دنیای مسیحی‌ودنیای اسلام دراین قرون، مایهٔ تعجب خواهد بودکه اینان از عرفان اسلامی متأثر نشده باشند. مقایسه شود با: Nicholson, R.A., *Mysticism,* in *the Legacy of Islam,* Edited by Sir T. Arnold and A. Guillaume,1965/210

۲۷. این سخن، رای‌اتین‌ژیلسون (فلسفه درقرون وسطی/۱۷۱ رجوع شود به یادداشت شماره ۵، درهمین فصل) را درباب این اثر اگوستن بیان می‌کند این تعلیم مسیحی اگوستن درواقع معرف گرایش‌های افلاطونی کلیساست. درواقع این تعلیم که به‌قول توماس اکویناس بر پیروی ازحکمت افلاطونیان تا آنجا که اعتقاد مسیحی‌آن را تجویز می‌کند مبتنی بود ومثل تعلیم جروم تاحدی‌آشنایی با فرهنگ‌باستانی رم را نیز روا می‌دانست درسراسر قرون وسطی تدریجاً به‌قدری‌درنزدمتألهان‌اسکولاستیك قبول ونفوذ یافت‌که حتی امروزبه‌موجب یك‌قول مشهوراسپانیایی‌هیچ موعظهٔ‌خوبی درکلیسا ایراد نمی‌شود الاآنکه‌چیزی‌ازکلام‌اگوستن‌چاشنی‌آن‌باشد رجوع‌شودبه: Rand, E.K., *Founder of the Middle Age*/251.

۲۸. Curtius, E.R., *Europäisch e Literatur uud Lateinisches Mittelalter*/45

۲۹. Brehier, E., *Histoire de La Philosophie,* I/534

۳۰. Gilson, E., *Op.Cit.*/259

۳۱. مراد ازین‌طلاب ولگرد یافضلای هرزه‌گرد Wandering Scholars جماعتهایی ازطالب علمان، راهبان، و صاحبان مشاغل‌کلیسایی بودکه درطی سالهای پیرامون قرن دهم تا قرن سیزدهم‌کلیسا، صومعه، یا مدرسهٔ خویش را به‌هرجهت‌که بودترك می‌کردند،دربین راه مخصوصاًدرکاروانسراها ومیخانه‌هادرهرزگی‌وشرابخواری افراط می‌نمودند، شعرهای هجوآمیز وآکنده ازشرارت و وقاحت میسرودند، گه‌گاه آثار خودرا به‌اسقف‌ها و رؤساء محلی اهدا می‌کردند و حتی مثل راهبان واقعی بعضی

مواقع نیز خویشتن‌را به‌یك‌سلسله‌به‌نام سلسلهٔ‌ولگردان Ordo Vagorum منسوب می‌کردند و ازبعضی جهات احوالشان به‌قلندران واهل ملامت‌درنزد مسلمین‌شباهت داشت، مخصوصاً ازین جهت‌که همه‌جا مورد طعن وتحقیرزهاد ورؤسای‌جدی‌کلیسا بودند. برای احوال‌آنها رجوع‌شودبه:

Durant, w., *the Age of Faith*/1024-1027.

برای احوال قلندران واهل ملامت‌که بعضی احوال این طلاب ولگرد نیز یادآور اطوارآنهاست‌رجوع‌شود به مقالهٔ‌نگارنده درین‌باب، دریادنامهٔ بدیع‌الزمان‌فروزانفر، مجله دانشکدهٔ ادبیات تهران، شمارهٔ مخصوص بهار ۱۳۵۴/۱۰۰-۶۰.

۳۲. اینگونه منظومه‌هاکه شامل روایات منظوم حماسی واشعار قهرمانی‌مربوط به‌دربار شارلمانی و بعضی اخلاف اوست مشتمل برحدود هشتاد فقره‌است وغالب آنهاهم بین قرن یازدهم وچهاردهم میلادی به‌وجودآمده‌اند. دربارهٔ منشأ آنها بررسی‌های گاستون دوپاری،ژوزف بدیه،وآ.پوفیله، مخصوصاً درخور ذکرست. برای‌تفصیلات غیرازکتاب سولنیه درباب ادبیات فرانسه درقرون وسطی (مذکور در یادداشت‌شمارهٔ ۱ همین فصل)/۴۰-۳۲ رجوع شود به:

Lanson-Tuffrau, *Histoire de La Litterature Française*/16-19

۳۳. c.f. Curtius, E.R., *Op.Cit.*/382

۳۴. مطالعات معروف میگل‌آسین‌پالاسیوس محقق‌وشرقشناس اسپانیایی درباب‌ارتباط بین کومدی‌الهی دانته باعقاید مسلمین درباب معراج واحوال عالم‌آخرت،که منتهی‌به مشاجرات طولانی صاحبنظران گشت سرانجام تقدم مسلمین را در اصل مضمون سیر بهشت ودوزخ- بدانگونه که‌دراثر دانته منعکس‌بود- نشان داد وازتحقیقات‌دیگر به‌طور قطعی معلوم گشت‌که داستان «کومدی‌الهی» دانته می‌بایست با یك مأخذ موجود اسلامی‌که سالها قبل از دانته در اروپا مشهورشده بود مربوط بوده باشد. برای تفصیل درمسأله ومشاجرات مربوط بدان رجوع شود به: Monroe,J.T., *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship*, 1970/182-185.

۳۵. Saintsbury, G., *A History of English Criticism*, 1911/22

۳۶. بعضی منتقدان ادعاکرده‌اندکه آشنایی دانته با ادبیات‌باستانی‌رم ومخصوصاًمطالعهٔ آثار ویرژیل درتصفیه وتهذیب ذوق او تأثیر قوی داشته‌است. معهذا بر رغم این

دعوی، آنچه بنظر مـی‌آید بیشتر درذوق دانته تأثیر گـذاشته بـاشد ادبیات لاتینی مسیحی وبعضی سرودها واشعارغنائی محلی وپرونسال بوده‌است. به‌هرحال درباب حدود ومیزان‌آشنایی دانته با ادبیات رم باستانی وتأثیرآن‌آشنایی دروی جای‌بحث بسیارست وبرای تفصیل مسایل ومآخذ درین باب باید رجوع شود به:

Curtius, E.R., *Europäische Literatur*,/354–361

۸

۱. Renan, E., *Averroès et L'averroisme*, 1925/328 براین گفتهٔ ارنست رنان البته باید افزودکه پترارك درعین‌آنکه هنوز چیزی ازاندیشه‌های‌قرون وسطایی‌خویش را همراه دارد درتوجه دادن اهل عصر به‌مفهوم جدید زندگی انسان، و درانصراف دادن مردم ازحصر توجه درعوالم دینی والهی تأثیر قابل ملاحظه داشته‌است. به‌هر-حال برخلاف دانته‌که انسان دوجهانی- جهان قرون وسطی وجهان‌نو- بود پترارك اولین انسان جهان‌نو درقلمروذوق واندیشه به‌شمار می‌آمد. به‌علاوه آنچه مخصوصاً اورا به‌دنیای تازه‌یی-ورای دنیای قرون وسطی- منسوب می‌کند حس‌وطن‌پرستی‌شدید اوست‌که یك ویژگی فرهنگ اروپای بعداز رنسانس شد. اگرهم‌که‌گاه عصر خود-عصر رنسانس- را انتقاد می‌کند به سبب دلبستگی آنعصرست به بقایای قرون‌وسطی، مقایسه شود با: تاریخ دوترا/۱۸۸.

۲. رنسانس ایتالیا را درواقع پترارك آغازکرد و وی بودکه علاقه به‌دنیای رم و یونان باستانی را دربین هموطنان خویش احیاء نمود. باترویج تربیت وفرهنگ انسانی وغیر دینی‌کوشید تا بین‌آرمانهای مسیحی ودوران شرك رومی جمع وتلفیق‌کند. وی‌اولین کس بودکه جمع‌آوری‌کتابهای خطی، سکه‌ها وآثارعتیقه را در اروپا آغازکرد. تنوع فوق‌العادهٔ آثار اوکه ازبحث درمسایل مربوط به تاریخ واخلاق تا مناقشات راجع‌به عقاید ابن رشد را دربردارد وسعت دامنهٔ اطلاعات وعلایق اورا نشان می‌دهد. برای تفصیل بیشتر درباب نقش پترارك درنهضت رنسانس رجوع شود به:

Whitfield, J.H., *Petrarca and the Renaissance*, 1943.

۳و۴و۵. Spingarn, J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 1938/8-9, 12-14, 14-15.

۶. توجه به‌معارف وعلوم دنیای اسلام درین زمان در اروپا همچنان رایج بود وسیسیل

واسپانیا همچنان، مثل دوپل، شرق وغرب را به‌هم‌می‌پیوست. بررغم‌نفرت وتحقیری که پترارکا نسبت به‌طب وعلم و حتی شعروادب عربی نشان می‌داد فلسفهٔ ابن رشد وطب وریاضیات مسلمین نزد بسیاری ازصاحبنظران‌مورد توجه‌بود. درایتالیابوکاتچو پاره‌یی قصه‌های شرقی یا مربوط به‌شرق‌را در «دکامرون» واردکرد، وطریقهٔ مقامه‌نویسی عرب درشیوهٔ بعضی داستانهای اسپانیایی‌عصر انعکاس داشت. حتی‌اولین‌کتابی که درانگلستان چاپ شد (۱۴۷۷)، گزیده‌یی ازاقوال حکماء بودکه مع‌الواسطهٔ‌ترجمهٔ فرانسوی ولاتینی ازمختارالحکم مبشربن‌فاتك نقل‌واخذ شده‌بود. تأثیر مآخذاسلامی درپیدایش «کومدی‌الهی» نیز این توجه اروپارا به‌فرهنگ ومعارف‌اسلامی‌نشان می‌دهد. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Hitti, P.K., *Islam and the West*, 1962/75-77.

۷. تفاوت دید دنیای رنسانس ودنیای عهدشرك مخصوصاً ناشی‌ازین بودکه بر رغم‌علاقهٔ هومانیست‌ها به‌فرهنگ یونان و رم، آیین مسیح واقعیتی‌بودکه دنیای‌هومانیست‌های عهد رنسانس را ازدنیای‌گذشته جدا می‌کرد. ادبیات‌انسانی(= Litterae Humaniores) هم‌که احیاءآن درنزد هومانیست‌ها در حقیقت احیاء یك سنت مترقی جهت نیل‌به‌حکمت واقعی‌محسوب می‌گشت درنزدکسانی‌مثل‌اراسموس‌وسیله‌یی شمرده‌میشد که فهم درست عقاید دینی را ممکن می‌کند وعقل را درتلقی وحی الهی از ابتلاء به اوهام وخرافات بازمی‌دارد. معهذاکسانی مثل مونتنی هم‌بودندکه‌این گرایش‌به‌ادبیات انسانی را دستاویز می‌شمردند برای‌آنکه درتعلیم وحی اظهارشك‌کنند و به‌عقایدحسی وطبیعی بگرایند. برای غور وتحقیق بیشتر درمسأله رجوع شود به:

Highet, G., *the Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, 1949

۸. Des Granges, Ch.-M., *Les Litteratures Etrangères*, 1947/51

۹. Spingarn, J.E., *Op.Cit.*/112-124

۱۰. c.f. Edwards, W.F., *Jacopo Zabarella*, in *Actes du Quatrième Congrès International de La Philosophie Medievale*, 1969/843-854

۱۱. مقایسه شودبا «بحث وگفتار» نویسندهٔ‌این‌سطور، درذیل ترجمهٔ فن‌شعرارسطو/۲۲۱.

۱۲. Spingarn, J.E., *Op.Cit.*/44

۱۳. ایضاً بحث وگفتار نویسندهٔ این سطور، ذیل ترجمهٔ فن‌شعر/۲۲۴-۲۲۲.

۱۴. دربارهٔ این سبك منتقدان امروز دیگر چندان نظرانتقادی مخالف نشان نمی‌دهند و غالباً آن را همچون یك مرحلهٔ لازم وطبیعی ازتطور ادبی زبان وادب ایتالیایی‌تلقی می‌کنند. مقایسه شود با: Shipley, J.T., *Op.Cit.*/367

۱۵. مجمع ترنتو یا مجمع ترانت عبارت بود از مجمعی‌که بین سالهای ۱۵۴۵ و ۱۵۶۳ درشهر ترنتو در ولایت تیرول Tyrol به‌طورمتناوب تشکیل‌شدودرمقابل‌اعتراضات طرفداران اصلاحات مذهبی‌کوشید اصول عقاید کاتولیك‌را منظم‌ومقرر کند.تصمیم‌ها وقرارهایی‌که به‌وسیلهٔ این مجمع اعلام شد درمسایل مربوط به عقاید ونظامات کلیسایی درنزد پیروان‌کلیسای کاتولیك حجت تلقی‌شد. برای تفصیل‌رجوع‌شودبه: Durant, w., *the Reformation*, 1957/927-933

۱۶. برای‌تفصیل بیشتردربارهٔموراتوی ومسألهٔ‌نقداسناد رجوع‌شود به‌تاریخ درتراژدی/۱۴۷.

۱۷و۱۸. Collingwood, R.G. *Op.Cit.*/69-68,76

۱۹. تأثیر مولیر مخصوصاً درنزدکارلوگولدونی مشهودبودکه خود اورا مولیرایتالیایی خوانده‌اند. البته ترویج شیوهٔ‌کومدی‌فرانسوی‌نمی‌توانست هواخواهان‌سنت‌ایتالیایی را برضد وی تحریك نکند. اما کارلوگوتسی‌که به‌طرفداری ازسنت‌کومدی ارتجالی (Commedia Dell'Arte=) برخاست، توانست‌گولدونی را ازمیدان به‌درکند درموردگوتسی وعقاید انتقادی او اشارتی به رأی او درباب محدودیت‌موقعیت‌های نمایشی (situations) هم درینجا لازم است چراکه این مسأله طرزتلقی او را از آنچه تجدد وابتکارست‌نشان می‌دهد. به‌موجب قول‌وی تعداد موقعیتهای قابل‌تصور درنمایش از سی‌وشش تجاوز نمی‌کند وبدینگونه درغالب آثار نمایشی موقعیتها مسبوق وتکراریست. با آنکه‌گوته نیز درطی گفت‌وشنود با اکرمان این تعداد را تأیید می‌کند، تصدیق‌آن دشوار ومستلزم نفی وانکار موقعیتهای تازه‌است. یك‌منتقد فرانسوی درکتابی تحت‌عنوان «دویست‌هزار موقعیت نمایشی» می‌کوشد تا نشان دهد درین‌باره نمی‌توان قول‌گوتسی وگوته را پذیرفت. برای تفصیل رجوع شود به‌کتاب او تحت عنوان ذیل: Souriau, E., *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, 1950/12-15

۲۰. ملاحظات انتقادی‌گولدونی، مخصوصاً آنچه درنقد کومدی سنتی و ارتجالی در طی

یادداشتها یا در دیباچهٔ نمایشنامه‌های خویش‌آورده‌است، ازلحاظ تاریخ نقد ادبیات نمایشی درخور توجه‌است. ازجمله یکجا خاطرنشان می‌کندکه هرچند فرانسویها فن «کومدی» را ترقی بسیار داده‌اند ایتالیایی‌هابدانچه فرانسویان‌را قانع می‌کندخرسند نیستند اما جهت نیل به‌کمال بیشتر البته مجال وزمان لازم‌است. وحدت مکان‌را هم که به‌قول وی ارسطو آن‌را درباب تراژدی شرط دانسته‌است درموردکومدی، جز درنوعی خاص، قابل حصول نمی‌یابد وعدم رعایت آن‌را موجب خلل نمی‌شمارد. برای تفصیل بیشتر دراین‌باب و درباب سایرآراء او رجوع شود به:

Clark, B.H., *European Theories of Drama*, 1945/244-246,247-249

۲۱تا۲۴. Wellek,R., *A History of Modern Criticism*, II/259,272,259, 264 c.f. 416

۲۵. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/157

۲۶. Des Granges, Ch.-M., *Op.Cit.*/58

۲۷. به‌نظر می‌رسد پاره‌یی ازآنچه «ویکتورهوگو» درمقدمه«کرومول»، که درواقع‌بیانیه مکتب رمانتیك فرانسوی است نوشته‌است،ازهمین‌نامهٔ‌مانزونی مأخوذ باشد.مقایسه شود با: Wilkins, E.A., *A History of Italian Literature*, 1954/397

۲۸. ایضاً، همان‌کتاب/۱۹۱

۲۹. wellek, R., *Op.Cit.*/273

۳۰. بدبینی رمانتیك‌گونهٔ لئوپاردی درطی این قطعهٔ‌معروف وی به‌طورپارزی جلوه‌دارد. لئوپاردی مطالعات مفصل وعمیقی در زبان وادبیات یونانی ولاتینی داشت وهمین نکته‌بودکه اورا ازتوجه به‌ادب وفکر اقوام شمالی بازمی‌داشت خاصه‌که نزد خود می‌اندیشیدآنچه «مادام دواستال» پیشنهاد می‌کند درواقع خود به نوعی‌تقلیدمحض از ادبیات خارجی منتهی خواهد شد. این بدگمانی‌ناشی از بدبینی بودکه یك‌ویژگی عمدهٔ اندیشهٔ لئوپاردی محسوبست و شاید بیماریهای او نیز از اسباب تقویت این بدبینی باشد. برای تفصیل بیشتر درباب ارزش شعر و فلسفهٔ او مخصوصاً رجوع شودبه: Gentile, G., *Poesia E Filosofia di Leopasdi*, 1940

۳۱. Whitfield, J.H., *A Shorl History of Italian Literature*,1960/235

۳۲. Wilkins, E.H., *Op.Cit.*/425

۳۳. البته نقدهای اومخصوصاً ازآنجهت که غالباً بابیانی گرم وتخیل انگیز همراه است رنگ شعر دارد وبعضی ازآنها یادآور اشعار اوست. دربین تحقیقات انتقادی او از بحثی «درباب توسعهٔ ادبیات ملی» وکتابی درباب «پارینی» باید یادکرد. کاردوچی به‌عنوان منتقد نشان می‌دهد که بین کار ابداعی وکارتحقیقی مغایرتی درکارنیست. برای تفصیل بیشتر درباب وی رجوع شود به: Croce, B., *Giosue Carducci*,1927

۳۴. Spingarn, J.E., *Op.Cit.*, *Preface to the Fifth Impression*, III

۳۵. Whitfield, J.H., *Op.Cit.*/243

۳۶. H.Hauvette, *Litterature Italienne*, 1906/499

۹

۱. منظومهٔ «سید» (*El Cantar de Mio Cid*)، که درحدود سنه ۱۱۴۰ میلادی سروده شده‌است درواقع قدیمترین اثری است که ازلهجهٔ کاستیل باقی مانده‌است. این‌لهجه که شاخه‌یی ازلاتینی عامیانه ومخصوص ولایت مرکزی اسپانیا بود به‌سبب تفوق‌حکام این‌ولایت، تدریجاً درقرن سیزدهم و چهاردهم میلادی زبان رسمی اسپانیا شد چنانکه لهجه ولایت گالیسیا هم زبان پرتغالی را به‌وجودآورد. «سید» قهرمان اسپانیایی چنانکه همین‌نام ونیز تاریخ واقعی وی نشان می‌دهد با حکام مسلمان اسپانیا نیز مثل امراء مسیحی ارتباط دارد. «کلیله ودمنه» (*Kalila et Digna*) هم که به‌امرالفونس خردمند (Alfonso el Sabio) درحدود ۱۲۵۱ ازعربی به‌لهجهٔ کاستیل نقل شده است قدیمترین اثرمنثور موجود زبان‌اسپانیایی محسوبست‌وهردواثر درحقیقت‌یادآور ارتباط اسپانیا با تاریخ وفرهنگ اسلامی اندلس به‌شمارمی‌آیند.

۲. برای تفصیل عقاید اونامونو درین باب رجوع شود به:
Monroe, J.T., *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship*, Leiden 1970/248

۳. درباب مجموعهٔ آداب ورسوم اخلاقی که ویژگی اسپانیایی‌خوانده میشود ومخصوصاً درباب منشأ عوامل وعناصرآن، نظریهٔ جالبی به‌وسیلهٔ هاولوك الیس Havelock Ellis ارائه شده‌است که جهت تحلیل اجمالی‌آن می‌توان رجوع کرد به:
Northup, G.T., *An Introduction to Spanish Literature*, 1938/16-23

۴. دربارهٔ طرزحکومت اموی دراسپانیا درینجا قول‌استانلی‌لین‌پول درخور یادآوریست. می‌گوید اندلس هرگزحکومتی ملایم‌تر، عادلتر وعاقلانه‌تر از حکومت فاتحان عرب به‌خود ندیده‌است. بدون‌شك این داوری خالی ازمبالغه نیست امابا‌ز تفاوت‌بین‌تسامح روشنفکرانهٔ مسلمین را باتعصب جاهلانهٔ بعضی ازفرمانروایان کاتولیك‌اسپانیا تاحدی نشان می‌دهد. مقایسه شود با:
Durant, W., *The Age of Faith*, 1950/297-307.

۵. ازجمله در مقابل‌رأی Miguel de Unamuno که می‌گوید: آمدن اعراب به‌اسپانیا از بزرگترین مصایب تاریخ اسپانیاست Ganivet خاطرنشان می‌کندکه اگر روم و عرب را از وجود من حذف‌کنید برای من جز پاهایم چیزی باقی نمی‌ماند ـ مقایسه شود با: Monroe, J.T. *Op.Cit.*/ 247

۶. دربین قراینی‌که وسعت این نفوذ وتأثیر را نشان می‌دهد وجود تعداد قابل ملاحظه‌یی لغات وتعبیرات عربی‌است‌که باتحریف یا به‌شکل ترجمهٔ تحت‌اللفظی درزبان‌اسپانیایی راه یافته است. همچنین بعضی قالبهای مربوط به اشعار وترانه‌های عامیانه تأثیرشعر عربی ومخصوصاً موشحات وازجال راکه به وسیلهٔ شاعران و خنیاگران دوره‌گرد (Troubadours) تقلید شده است نشان می‌دهد. برای تفصیل رجوع شودبه:
Brenan, G., *the Literature of the Spanish People*, 1963/35–50 *c.f.* Trend, J.B., in *Legacy of Islam*, 1965 (repr)/1-4

۷. درین‌باب رجوع شود به کارنامهٔ اسلام، تألیف نویسندهٔ این سطور، همچنین مقایسه شودبا: Massignon, L., in *Al – Andalous*, *I*. 1949

۸. Brenan, G.. *Op.Cit.*/109-110

۹. Northup, G.T. *Op.Cit.*/72

۱۰. G. Cirot et M.Darbord, *Litterature Espagnole Europeenne* 1956/43

۱۱. دربارهٔ مفهوم سبك نیز مثل مفهوم شعر تمام تعلیم قدما در نظریهٔ افلاطون ونظریهٔ ارسطو انعکاس دارد. اصحاب افلاطون سبك را عبارت از خاصیتی می‌دانندکه در طرز تعبیر بعضی هست و در نزدبعضی دیگر نیست در صورتیکه ارسطو واتباع‌وی سبك را امری می‌شمرندکه در هر تعبیری هست نهایت‌آنکه اوصاف‌آن در هرجافرق می‌کند. ازین رو در نقد ادبی، پیروان مکتب افلاطون بحث درین‌باره دارندکه در یك سخن سبکی هست یا نیست اما نقادان مکتب ارسطویی بحثشان درین است‌که سبك سخن چگونه است: ضعیف است یا قوی، خوب است یا بد، پست است یا بلند؟ شك نیست‌که منتقدان ارسطویی، برحسب آنکه چه‌معیاری را معتبر گیرند در مورد سبك ممکن‌است اقسام وانواع متفاوت ارائه‌کنند چنانکه اصحاب افلاطون‌هم ممکن است درباب وجود یا فقدان سبك درکلام، هریك شرایط واوصاف دیگری را ملاك

شمرند. برای تفصیل بیشتر دربارهٔ انواع سبك وهمچنین تحول نظریه‌ها درین باب، رجوع شود به:
شعر بیدروغ، شعر بی‌نقاب /۲۰۸-۱۹۱

۱۲. درواقع «خوان دوالدس» درین رساله تحقیقاتی ارائه‌کرده‌است‌که حتی مطالعات‌تازه نیز تغییر زیادی درنتایج‌حاصل ازآن وارد نکرده است. برای‌قول «منندس‌ای‌پلایو»، درین‌باب، رجوع شود به:
Camp, J., *La Litterature Espagnole* 1955/36

۱۳. درباب ارزیابی آراء فلسفی وروانشناسی لویس ویوس رجوع شود به:
A. Bonilla Y San Martin, *Luis Vives y la Filosofia del Renaciemento*, 1929

۱۴. مجموعهٔ اشعارغنایی‌گارسیلازو وخوان‌بوسکان بعدازمرگ‌آندو، و درواقع به‌وسیلهٔ زن بوسکان در۱۵۴۳ نشرشد. نفوذ سبك غنـایی ایتالیایـی دراین مجموعه به‌طور بارزی مشهود بود. معهذا تأثیر این مجموعه درنزد شاعران نسل بعد سریع‌وقابل ملاحظه بود. چنانکه درطی سی‌سال بیست چاپ‌ازآن نشرشد و باآنکه بعضی‌شاعران سالخورده‌تر به‌این شیوه‌که تقلید ازسبك بیگانه بود اعتراض هم‌کردند رواج سبك گارسیلازو چنـان بودکه طـی سالها نظم اشعارغنائی جز به‌همـان سبك غیرممکن به‌نظرمی‌رسید. ازین رو، گارسیلازورا بنیانگذار شعرغنائی اسپانیاخوانده‌اندوتقریباً تمام شاعران دوران فیلیپ دوم پادشاه اسپانیا راکه به‌سبك او سخن‌گفته‌اند پیروان وشاگردان‌گارسیلازو خوانده‌اند. جهت تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شود به:
Brenan, C., *Op.Cit* '146–152

۱۵. Segur, N., *Histoire de La Litterature Europeenne*, II/320

۱۶. با آنکه بیانیهٔ اساسی مکتب رمانتیك اسپانیا به‌وسیلهٔ‌انتیونی الکلاگالیانو(۱۸۶۵-۱۷۸۹) نشرشد این مکتب همچون بازگشتی به‌پاره‌یی سنت‌های متروك ملی تلقی گردید واستفاده ازآثاروالتراسکات، گوته،وهوگومانع‌ازآن‌نمی‌شدکه هواخواهان‌این مکتب شیوهٔ خودرا برسنت‌های ملی مبتنی شمارند. حتی اولین نمایشنامهٔ‌اسپانیایی که به‌سبك رمانتیك دروجودآمد هرچند ازنفوذاسلوب ارنانی اثرویکتورهوگوخالی نبود بازمعرف بازگشت به سنت‌های عهد طلائی محسوب میشد. رجوع‌شود به:
Shipley, J.T., *Op.Cit.*/391 c.f. Azorin, R.y Larra. *Razón Social del Romanticismo en Espania*, Madrid 1916

۱۰

۱. تعبیر مأخوذست از «اوسوالد اشپنگلر» مورخ ومتفکرآلمانی. رجوع شود به تاریخ در ترازو /۲۲۷.

۲. داستان «هیلدبراند» (Hildebrandslied)، درشکل موجود فعلی خویش بخشی است ازیك منظومه‌که درحدود ۸۰۰ میلادی نظم شده‌است وبرخورد وگفتگوی‌هیلدبراند پهلوان‌آلمانی را بایك جوان دلاورکه اورا به‌نبرد خویش می‌خواند توصیف می‌کند. هیلدبراند می‌کوشدتا ازین نبرد بپرهیزد اما موفق‌نمی‌شود وسرانجام معلوم میشودکه این جوان پسرخود اوست وهادوبراند Hadubrand نام دارد. داستان همین‌جا قطع میشود وناتمام می‌ماند وبدینگونه یك‌نوع داستان رستم وسهراب‌آلمانی را درهمین بخش‌کوچك موجودعرضه می‌کند. برای‌تفصیل‌بیشتردرین‌باب‌رجوع‌شودبه:
Grothe, W., *Hildebrandslied*, 1938.

۳. داستان هانری بینوا (Der arme Heinrich) یادآور داستانی است درباب اول گلستان سعدی‌که بدینگونه آغازمیشود: یکی‌را ازملوك مرضی هایل بود که اعادت ذکرآن ناکردن‌اولی. طایفهٔ حکماء یونان متفق شدندکه‌مرین درد را دوایی‌نیست‌مگر زهرهٔ‌آدمی به‌چندین صفت موصوف... در هردوحکایت‌بیماری‌هایل، مرد صاحب‌قدرت را تهدید می‌کند، در هر دومورد ریختن خون‌یك‌بیگناه مایهٔ شفای‌بیمار تلقی میشود، در هردومورد صرف‌نظرکردن بیمار از قبول این وسیلهٔ‌علاج به‌شفایی معجزآسامنتهی میشود. آیا ممکن است اشارت سعدی به «طایفهٔ حکمای یونان»معرف این نکته‌باشد که اصل داستان را سعدی ازکسانی شنیده باشدکه به‌دیار مغرب،- سرزمینهای‌نزدیك به‌بلاد حکماء مزبور- منسوب بوده‌اند؟

۴. Cohen, J.M., *A History of Western Literature*, 1956/40-41

۵. بدون شك بین اینگونه اشعار غنایی قدیم آلمان با ترانه‌های عاشقانهٔ رایج در نزد

خنیاگران دوره گرد فرانسه وبعضی انواع عامیانهٔ شعرعربی دراسپانیا رابطه‌یی‌هست. برای تفصیل بیشتر وبررسی مآخذ وتحقیقات درین‌باب رجوع شود به:

Preminger, A. (Edit.)., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1965/502-503.

۶. اراسموس درین ماجرانامه‌هایی به‌بعضی‌دوستان متنفذکه در دستگاه پاپ‌داشت‌نوشت وآنهارا به‌حمایت از رویشلین برانگیخت اما اولریش درتدوین تندترین وگزنده‌ترین هجوها برضدکشیشان‌که «نامهٔ مردمان گمنام» خوانده میشد وبدون ذکر نام‌نویسنده یا نویسندگان انتشاریافت همکاری داشت. مقایسه شود با:

Durant, W., *The Reformation*, 1957/324-325.

۷. Cohen, J.M., *Op.Cit*/170

۸. Segur, N., *Op.Cit. III*/ 47

۹. برای تفصیل بیشتر درین‌باره رجوع شود به مقالهٔ نویسندهٔ این سطور تحت عنوان «درحاشیهٔ مشاجرهٔ لایب‌نیتس وپیربل» درمجموعهٔ یادداشتها واندیشه‌ها/۱۲۸-۱۱۸.

۱۰. Boesh, B., *German Literature, A Critical Survey*, 1973/146

۱۱. Cohen, J.M., *Op.Cit.*/225

۱۲. رنگ‌آمیزی شرقی نمایشنامه مربوط است به‌اورشلیم، ناتان یهودی، صلاح‌الدین‌ایوبی‌وخواهرش ستّی‌ـمخصوصاً با اشاره‌یی به«زبان‌فارسی»که پدر دوتن‌ازقهرمانان به‌آن سخن می‌گفته است. ناتان خرده‌مند یهودیی است که دختر خوانده‌اش را یك جنگجوی صلیبی ازحریقی‌نجات می‌دهدوعاشقش‌میشود. وقتی‌نزدیك است به‌پایمردی صلاح‌الدین این دختر را به‌زنی بگیرد معلوم میشود خود او و این دختر فرزندان واقعی اسد برادرصلاح‌الدین هستند و درواقع خواهر وبرادرند. داستان ظاهراً ازیك قصهٔ بوکاتچو نویسندهٔ ایتالیایی الهام دارد ولسینگ بـا تصویر جـالب وآکنده از نجابتی‌که ازقهرمانان مختلف‌داستان‌خویش‌ـناتان یهودی،جنگجوی صلیبی،وسلطان شرقی‌ـ ارائه می‌کند درحقیقت می‌خواهد درس تسامح‌وآزادگی به‌هموطنان خویش داده باشد. وجود یك درویش به‌نام حافی‌ـکه ظاهراً از روی شخصیت تاریخی یك صوفی معروف به‌نام بشر حافی تصویر شده‌است‌ـ ونیز اینکه حـافی درعین حال هم محرم ومعتمد سلطان ایوبی وهم دوست وندیم ناتان یهودی است نیز نه‌فقط رنگ‌ـ

آمیزی شرقی داستان را بیشتر جلوه می‌دهد بلکه فکر تسامح راهم‌که جوهر تعلیم لسینگ است با نام «درویش» که باهمهٔ ادیان درحال صلح‌ویگانگی‌است مربوطمی‌کند.

۱۳. لائوکوئون (Laokoon) به‌موجب روایات سنتی یونانیان باستان یك‌کاهن ترواییِ منسوب به‌معبدآپولون بودکه وقتی‌مشغول تقدیم قربانی به‌پوزئیدن (Poseidon) بود مشاهده‌کرد دومارقوی‌از دریابیرون‌آمدندوبه‌جان‌پسران وی افتادندلائوکوئون به‌یاری پسران خویش‌برخاست اما دومارقوی پیکر وی را درون‌چنبرهٔ خویش‌فشردند وهلاك‌کردند. گفته میشدکه خدایان او را بدین وسیله مجازات کردند چراکه وی کوشیده بود تا اهل تروا را ازاینکه اسب چوبین یونانیان را به‌درون شهر خویش راه دهند منصرف سازد. تندیسه‌یی‌که وینکلمان‌بدان اشارت داد و لسینگ درآن‌باب با وی مناقشه می‌کند مربوط به‌پاره‌یی‌آثارباستانی است‌که در قرن شانزدهم‌میلادی در رم از زیر خاك بیرون‌آمده بود واین تندیسه لائوکوئون وپسرانش را در درون چنبرهٔ مارها نشان می‌داد. لسینگ ازبررسی این‌تندیسه وازآنچه ویرژیل درتوصیف همین صحنه می‌گوید، نتیجه می‌گیرد وتفاوت بین‌شعر وهنرتصویری را بیان‌می‌کند. کتاب لسینگ ناتمام مانده‌است ونویسنده آن‌را به‌پایان نرسانده‌است. درباب‌لسینگ رجوع شود به: Ritzel, W., *Gottfried Ephraim Lessing*, 1966

۱۴. درواقع Sturm درینجا ظاهراً معنی حمله وهجوم دارد. معهذا در زبانهای دیگر هم این عبارت‌که‌گاه تنها به‌همان مفهوم طوفان نقل شده است ودرهرحال درمعنی نهضت ومکتب ادبی موردبحث عنوان «طوفان وطغیان» برای‌آن مناسب وحتی در فرهنگ معروف Eilers هم درذیل لفظ Drang همین عنوان به‌عنوان معادل‌تعبیر مذکورآمده است. برای تفصیل درباب این مکتب ادبی رجوع شود به:
Pascal, R., *The German Sturm und Drang*, 1953

۱۵. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/195

۱۶. Angelloz, J.F., *La Litterature Allemande*, 1948/50

۱۷. گوته درگفتگو با اکرمان خاطرنشان می‌کردکه من فکرکلاسیك را سلامت و فکر رمانتیك را نوعی بیماری می‌دانم ومعتقد بودکه اگربین‌کلاسیك ورمانتیك‌براین اساس تفاوت قایل شوند مفهوم‌آنها بهترشناخته خواهدشد.رجوع شود به: «مقالات توماس مان»/۷۰-۶۹ همچنین مقایسه‌شودبا: Cohen, J.M., *Op.Cit.*/244

۱۸. Wellek, R., *Op.Cit.*/,II/36

۱۹. Schlagenhaufen, A., *Frederic Schlegel et son Groupe*, 1934/7–8 c.f. 305–307.

۲۰. Segur, N., *Op.Cit.* II/34

۲۱. Ricarda Huch, *Les Romantiques Allemands*, 1932/48

۲۲. آنچه درنظر «شلگل» برای منتقد خوب لازم وضروری به‌نظر می‌آید عبارتست از: شناخت نوعی جغرافیای دنیای هنر، شناخت کیفیت ساختمان اثر زیبا وطبیعت آن، ومخصوصاً شناخت‌عوامل نفسانی‌مؤثر درتکوین‌آن واصول ومحرکات طبیعت‌انسانی هنرمندآفریننده. چیزی‌که وی غالباً ازآن صحبت می‌دارد عبارتست از روح، کل، وتأثیر کلی یك اثر وشلگل تصریح می‌کندکه منتقد می‌بایست اثر مورد انتقاد خویش را به‌درستی درك وبازسازی‌کند. عدم توجه به‌احوال نفسانی‌کسانی‌که می‌خواهند ازآثار هنری‌آفرینندگان، تمتع والتذاذحاصل‌کنند بدون شك یك‌نقطهٔ ضعف عمده در نظریهٔ شلگل راجع به نقد ونقادی محسوبست. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:
Wellek, R., *A History of Modern Criticism*, II/9, 346.

۲۳. Segur, N., *Op.Cit.* V/186

۲۴. (درمتن اشتباهاً۲۳ تکرار شده‌است). درباب منشأ این قول، واینکه در دوران‌رواج مکتب ادبی واقع‌گرایی،آلمان بعدازگوته تا مدتها نویسندهٔبزرگی به‌وجودنیاورد، رجوع شود به:
Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/213.

۱۱

۱. دربارهٔ آغاز ادبیات فرانسه، هومانیست‌ها و شاعران مکتب معروف به‌پلئیاد، وهمچنین سایر مباحث مربوط به‌شروع نقدونقادی درادبیات فرانسه رجوع شود به کتاب وردن ل. سولنیه، ادبیات فرانسه در قرون وسطی؛ وکتاب دیگر همان مؤلف به‌نام ادبیات فرانسه در دورهٔ رنسانس، که هردو به‌وسیلهٔ نویسندهٔ این سطور به‌فارسی ترجمه شده است، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹.

۲. انجمن پلئیاد از طریق یك استاد زبان لاتین ویونانی، به‌طور مستقیم با ادب کلاسیك باستانی آشنایی داشت وهرچند حدود این آشنایی محل بحث است اهمیت انجمن درشروع مسایل نظری مربوط به‌شعر وشاعری قابل ملاحظه است. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Bonnot, J., *Humanisme et Pleiade*, 1959

۳. Van Tieghem, Paul; *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/59

۴. سخن معروف دوبنیاك D'Aubignac که می گوید نمی‌خواهم قدما رابه‌عنوان سرمشق پیشنهادکنم مگر درآنگونه چیزها که آنها درآن باره به‌اقتضای عقل کارکرده‌اند، حاکی ازآنست که در مکتب کلاسیك برخلاف مشهور پیروی از قدما تبعیت کورکورانه نیست بلکه مبتنی بردقت وتعقل است وبدینگونه، اصل تقلید از قدما واصل تبعیت ازعقل در این مکتب دوش به‌دوش پیش می‌روند. برای تفصیل بیشتر درباب روح مکتب کلاسیك، رجوع شود به: Peyre,H., *Qu'est-ce Que le Classicisme*, 1933

۵. c.f. Ory,M.(edit.), *Boileau, Poesie et Prose*, 1923/69–70

۶. Vernon Hall, *A Short History of Literary Criticism*, 1946/60

۷. در نخستین بخش این منظومه، بعداز مقدمه‌یی کوتاه دربارهٔ آنکه شاعر باید قریحهٔ خود را بشناسد واوقات خود را درآنچه برای‌آن قریحه ندارد ضایع نسازد می‌گوید پیداکردن قافیه‌البته‌کار دشواریست اما علاقه‌به قافیه انسان را از متابعت عقل‌معذور نمی‌دارد،می‌گوید عقل را دوست بداریدآثار شماباید جلاوبهای خودرا ازعقل‌بگیرد. این طرز ورود در بحث در منظومه‌یی که می‌خواهد عقل را مبنای ذوق و ادب سازد البته نوعی حسن مطلع زیرکانه است. اما طرفه‌ترآنست‌که رسالهٔ گفتار «دکارت» هم با عبارتی ایهام‌آمیز دربارهٔ عقل‌آغاز میشود: میان مردم عقل از هرچیز بهتر تقسیم شده است، رسالهٔ گفتار در روش، ذیل سیر حکمت در اروپا، جلداول، چاپ‌دوم/۲۱۳. مقایسه شود با قول سعدی درگلستان: همه‌کس را عقل خود به‌کمال نماید وفرزند خود به‌جمال... گرازبسیط زمین‌عقل منعدم‌گردد به‌خودگمان نبرد هیچ‌کس‌که‌نادانم. رجوع شود به باکاروان حله، چاپ اول ۳۳۹/۱۳۴۳

۸. Carloni – Filoux, *la Critique Litteraire*/14

۹. اندیشهٔ دکارت وشیوهٔ استدلال مبنی‌برشك دستوری او درتوسعهٔ بعضی مبادی‌مکتب کلاسیك وهمچنین‌در تأیید و اشاعه فکر ترقی تأثیر قابل ملاحظه‌یی داشته‌است.درواقع تأکیدی‌که دکارت در جستجوی حقیقت - بدون پای‌بندی به قیود و ملاحظات دیگر- داشت هم مبنایی برای فکر ترقی بود وهم برای مکتب‌کلاسیك‌که مخصوصاً تکیه‌بر عقل داشت مبنایی فلسفی محسوب میشد. درباب تأثیری‌که دکارت در ادبیات داشته است رجوع شودبه:
Lanson,G., *L'Influence de Descartes sur la Litterature Francaise*, 1896.

۱۰. Shipley, J.T., *Op.Cit.* /181

۱۱. Carloni – Filoux, *Op.Cit.* /17

۱۲. در باب اندیشهٔ ترقی وعقاید فلاسفه درآن‌باب، رجوع شود به‌کتاب تاریخ درتراژدی /۲۲۱-۲۰۸.

۱۳. معهذا خود ناپلئون با بیماری‌صرع وباخلق وخوی تند ونفس پرستانهٔ خویش‌چنانکه از جزئیات احوالش برمی‌آید یك طبیعت‌رمانتیك را ارائه می‌کرد. همین طبع رمانتیك بود که «مادام دواستال» را ـکه خود دشمن ناپلئون بودـ واداشت در حق او بگوید که باکلمات عادی نمی‌توان ناپلئون‌را تعریف وتوصیف کرد.

۱۴،۱۵. Van Tieghem, Paul, *Op.Cit* /160, 212

۱۶. Carloni - Filoux, *Op.Cit.* /25

۱۷. تاریخ طبیعی که سنت بوومی‌خواست در نقد وارزیابی‌آثار ادبی به‌آن دست‌بیابد اورا در قلمرو ادب تا حدی نظیر بوفون در قلمرو طبیعت می‌کرد. درعمل، کار او درواقع ترکیبی بود از تأثر نگاری وعینیت‌گرایی، از شعر وواقعیت، از قصه و تاریخ. اینکه وی درجای جای‌مقالات‌انتقادی خویش به‌جای‌توضیح وتفسیر واقعیت به‌نقل وروایت می‌پردازد، یا شوخی و ظرافت را در منطق علمی وعینی راه می‌دهد قضاوتهای او را غالباً فاقد قدرت وصلابت‌کرده است واین‌نکته‌یی بودکه امثال «تن ورنان» برشیوهٔ‌نقد او می‌گرفتند. برای تفصیل در احوال وآثار سنت بوو رجوع شود به:
Billy, A. *Sainte - Beuve, sa vie et son Temps*, 1952.

۱۸. Segur, N., *Op.Cit.* IV/170-171

۱۹. Lanson-Tuffrau, *Op.Cit.* /649-650

۲۰. Van Tieghem, Philippe, *Doctrines Litteraires*,/210

۲۱. Segur, N., *Op.Cit.* V/66

۲۲. نفوذ تن در ادبیات وفلسفهٔ عصر وی قابل ملاحظه بود. فقط مقارن سالهای اواخر عمرش بودکه پل بورژه در رمان مرید نوعی عکس‌العمل انتقادی نسبت به این‌نفوذ ارائه‌کرد. برای تفصیل بیشتر درباب عقاید وآراء تن رجوع شود به:
Chevrillon, A. *Taine: Formation de sa Pensée*, 1932.

۲۳. در بررسی تحول عقاید وآراء برونتیر باید خاطرنشان‌کردکه وی مدتها با سعی در تطبیق شیوه‌های علمی‌باادبیات تمام امید خود را به‌توسعه در پیشرفت علوم بسته‌بود اما بعدها مخصوصاً در دنبال مسافرتی به‌رم از «ورشکست علم» سخن‌گفت (۱۸۹۵) و به‌مسایل اجتماعی و دینی علاقهٔ خاصی پیداکرد. مقایسه شودبا:
Des Granges, Ch., *Histoire de la Litterazure Française*, /411.

۲۴. Carloni - Filoux, *Op.Cit.* /44 - 45

۱۲

۱. ازجمله می‌گویند جان درایدن به‌کورنی‌فرانسوی، کالریج به‌متفکران‌ونقادان‌آلمانی، ماتیو ارنولد به سنت بوو منتقد فرانسوی، و الیوت به رمی دوگورمون فرانسوی مدیون بوده‌اند. مقایسه شود با:

Watson, G., *The Literary Critics*, 1968/16.

۲. درباب مفهوم «مدینهٔ فاضله»، داستان یوتوپیای تامس‌مور، وبررسی تحول مفهوم مدینهٔ فاضله درتاریخ، رجوع شود به‌کتاب: تاریخ درتراژدی/۲۵۶-۲۳۲.

۳. c.f. Lalou, R., *La Litterature Anglaise*, 1947/49

۴. Watson, G., *Op.Cit.*/11

۵. Spingarn, J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. 1938/266.

۶. درباب اریستوفان ونمایشنامهٔ غوکان رجوع شود به‌کتاب حاضر، /۲۸۰-۲۷۸ که تحلیلی ازین نمایشنامه ارائه شده‌است. درنمایشنامهٔ بن‌جانسون به‌نام متشاعر (The Poetaster)نیزهرچند صحنهٔ‌حوادث، رم‌ودربار اگوست قیصرست اما درواقع رقابتها وزبان بازیهای شاعران انگلیسی‌عهد خود بن‌جانسون تصویرمیشود. اشخاص عمدهٔ نمایشنامه هم غیر ازشخص اگوست امپراطور رم، عبارتند از هوراس‌که تجسم خود جانسون است، ویرژیل‌که ظاهراً معرف شکسپیر باشد، و چند شاعرلاتینی دیگر که شاعران انگلیسی عصرجانسون را نشان می‌دهند. عقدهٔ داستان هم عبارتست از توطئهٔ چندتن از «شاعرنمایان زبان‌باز» برای بدنام‌کردن هوراس- که ماجرای دعوا به‌حضور اگوست‌کشانیده میشود. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Harvey, *Oxford Companion to English Literature*, 1953/627-628.

۷. دربارهٔ شیکسپیر قطعه‌شعری ستایش‌آمیز ازبن‌جانسون دردست‌است‌که حاکی‌ازشناخت عظمت ونبوغ شیکسپیر به‌وسیلهٔ‌بن‌جانسون است.شیکسپیرازجمله دوستان بن‌جانسون به شمار می‌آمد ودراجراء ونمایش بعضی‌آثار بن‌جانسون نیزبعضی اوقات شیکسپیر همکاری داشته‌است. روابط‌آنها نیز هرچندگه‌گاه به‌رقابت می‌انجامیده‌است غالباً مبنی برتفاهم بوده‌است.

۸. Spingarn, J.E., *Op.Cit.*/266

۹. Des Granges, Ch–M., *Les Litteratures Etrangèes*, 1947/176

۱۰. آراء میلتون درباب شعر وشاعری ومباحث مربوط به‌نمایش و هنر، از لحاظ تاریخ نقد ادبی اهمیت خاص دارد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:
Langdon, I., *Milton's Theory of Poetry and Fine Art*, 1924.

۱۱و۱۲. برای تفصیل بیشتر دربارهٔ مقدمهٔ دیوننت‌ومکتوب تامس‌هابز درآن‌باب،رجوع شود به: Dowlin, C.M., *Sir William Davenant,s Gondibert, its Preface, and Hobes' Answer*, 1934.

۱۳. ساموئل جانسون درکتاب انتقادی خویش موسوم به زندگی شاعران انگلیسی (*The Lives of English Poets*) می‌گویدکه جان‌درایدن را باید پدر نقدادبی در زبان انگلیسی شمرد و اورا باید اولین نویسنده‌یی تلقی‌کردکه به‌ما یاد دادکه در شناخت ارزش آثار ادبی می‌بایست برمبنای‌اصول‌حکم‌کرد. هرچند این قول‌جانسون امروز چندان مقبول ومحقق نیست باز ازآن برمی‌آیدکه تأثیر درایدن در توسعه و تکامل نقد ادبی به‌عنوان فنی مستقل قابل ملاحظه بوده‌است. برای تفصیل بیشتر در باب ارزش ملاحظات انتقادی درایدن رجوع شود به:
Huntley, F.L., *On Dryden'S, Essay of Dramatic Poesy*, 1951.

۱۴. Saintsbury, G., *A History of English Criticism*, 1936/166

۱۵. Vernon Hall, *A Short History op Lilerary Criticism*, 1964/65

۱۶. Watson, G., *Op.Cit.*/54–55

۱۷. در واقع باآنکه مقالات‌آدیسون در مجلات وجرایدی‌که خود او درنشربعضی ازآنها

همکاری جدی داشت قابل توجه واقع شد، از نمایشنامه‌های او جز تراژدیی به نـام کاتو (Cato) هیچ یك‌توفیقی نیافت. معهذا علاقه‌به‌تحقیق درمسایل مربوط به‌آثار قدیم، همچنین فعالیتهای سیاسی، وهمکاری در نشر بعضی مجلات جنبه‌هـای مختلف شخصیت‌آدیسون را قابل توجه نشان می‌دهد. مقایسه شود با:

Legouis - Cazamian, *Histoire de la Litterature Anglaise*, 1949/ 757-763.

۱۸. Des Granges, Ch. -M., *Op.Cit.*/183

۱۹. Segur, N., *Op.Cit.*, III/120

۲۰. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/98

۲۱. Saintsbury, G., *Op.Cit.* /187

۲۲. Vernon Hall, *Op.Cit.* /72

۲۳. در واقع مکتب رمانتیك در انگلستان فقط در اواخر قرن نوزدهم به‌این نام‌خوانده شد وقبل‌ازآن‌هرچند پاره‌یی‌عناصر رمانتیك درآثار وردزورث، کالریج،بایرون،شلی، و دیگران مجال ظهور یافت در انگلستان این شیوه شاعری به‌نام رمانتیك شناخته نشد و نهضت وانقلابی ادبی هم به‌این‌نام، نظیر آنچه در فرانسه و آلمان به‌وجود آمد، در انگلستان‌پیدا نشد. بدون شك روح محافظه‌کاری وعلاقه به‌تحول‌بطئی و تدریجی هم‌که‌از ویژگی‌های طرز تفکر انگلیسی‌محسوبست از اسباب وعوامل عمدهٔ این امر باید به‌شمارآید. به‌علاوه‌گرایش ضدکلاسیك وعلاقه‌به‌عوالم‌فردی وشخصی هم‌که اوصاف عمدهٔ شیوهٔ رمانتیك انگلیسی است‌بیشترمربوط به‌شعرست و در سایر امور، از جمله در تآتر،جدایی ازقیودکلاسیك‌داستان جداگانه‌یی دارد. برای تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شودبه: Van Tieghem, Paul, *Romantisme dans la Litteratwre Europeenne*, 1948/144-153

۲۴. (درمتن افتاده است جایش صفحهٔ ۴۹۳ سطر۱۴ بالای نقطه است.)

Vernon Hall, *Op. Cit.*/151 - 152.

۲۵. Wellek, R., *A History of Modern Criticism*, 1966,II/151-152.

۲۶. قطع نظرازپاره‌یی معایب‌که برنقد هزلیت‌گرفته‌اند وشاید تا حدی هم ناشی‌ازتعصب

وی درالتزام عقاید وحتی‌ازاشتباهات‌شخصی باشد نقد هزلیت روی هم‌رفته نمونهٔ‌نقد توصیفی و درواقع‌مبتنی‌است برتحلیل (Analysis) وقضاوت. نهایت آنکه وی‌در نقدنخست به‌قضاوت(Judjment) می‌پردازدوسپس‌به‌تحلیل،چراکه نزدوی‌قضاوت نقطهٔ شروع وبدایت نقد محسوبست نه‌هدف وغایت نهایی‌آن. به‌احتمال قوی عمدهٔ معایب نقد هزلیت هم باید ناشی از همین امر باشدکه غالباً درهمان‌آغازکار، وی‌را ازعینیت دورمی‌دارد. برای‌تفصیل‌بیشتردرباب آراء انتقادی‌وادبی‌وی رجوع‌شودبه:
Schneider, E., *The Aesthetics of Hazlitt, Revised Ed.*.1952.

۲۷. خودکالریج آنچه را هزلیت در نقد شیکسپیر نوشته است تقلیدی از نقد چارلزلمب می‌خواند و این قول چنانکه محققان خاطرنشان کرده‌اند، بدون شك مبالغه آمیز، موذیانه، وناشی از رعایت دوستی‌های دیرینه است. گفتهٔ برادلی A.C.Bradley هم‌که وی را بهترین منتقد قرن نوزدهم می‌خواند قولی نیست‌که آن را بتوان تأیید کرد. درین مورد، می‌توان مثل جرج سینتسبوری پرسیدکه نه آیاکسانی‌که چیزی‌را دوست می‌دارند دوستی‌آنها همواره مبتنی برعقل نیست؟ مقایسه شود با:
Saintsbury, G., *Op. Cit*/347-356.

۲۸. c.f., Frank N. Magill, *Masterpieces of World Literature, 3d. Series*, 1960/362-363.

۲۹. Lalou' R., *Panorama de la Litteruture Anglaise Contemporaine*,/17

۳۰. Saintsbury, G., *Op.Cit*/449-450

۳۱. Segur, N., *Op.Cit.*, V/27

۳۲. درآنچه به مسایل اجتماعی مربوط میشد نیز، راسکین‌توجه به‌جنبهٔ‌اخلاقی‌وانسانی را توصیه می‌کرد. وی سلطهٔ ماشین را بدان سبب‌که کارگر را بردهٔ‌افزارکارمی‌کند، فردگرایی را ازآن روی‌که حساسیت وجدانی وغیرپرستی‌را درانسان ازبین می‌برد، وقانون عرضه وتقاضا را به این‌جهت‌که برخودخواهی‌ها و رقابتها صحه می‌گذارد، طرد می‌کرد واینهمه را نشانی می‌دانست ازآنکه درجامعهٔ امروزین جنبهٔ روحانی انسان درمقابل جنبهٔ بهیمیت وی تدریجاً دارد ضعیف میشود. طرح اصلاح‌اجتماعی

که واسکین عرضه می‌کرد هرچند مبهم و متناقض به‌نظر می‌رسد ازجنبهٔ اخلاقی و انسانی قابل ملاحظه بود. مقایسه شود با:
Legouis-Cazamian, *Op.Cit.*/1095–99.

۳۳. Segur, N., *Op.Cit.* V/136

۳۴. Wilde, O., *Intentions*, 1946/146–150

۱۳

۱. Moses Coit Tyler, *History of American Literature: 1607-1765, Collier Book Edition*, 1962/510.

۲. Cahen, J-F., *La Litterature Americaine*, 1650/5

۳. Horton, R.W-Edwards, H.W., *Background of American Thought*, 1952/4-5.

۴. زندگی تامس پاین (یا تام پین) به‌سبب ارتباطی که با مبارزات استقلال طلبانهٔ امریکا وهمچنین با انقلاب کبیرفرانسه داشت داستان جالبی است که درعین‌حال اورا قهرمان اندیشهٔ انقلاب‌گرایی، هرج ومرج‌طلبی، و جهانوطنی نشان می‌دهد. این نویسنده و متفکر انقلابی انگلیسی که بعدها فرانسوی وامریکایی شد مخصوصاً معرف تفکر عهد روشنگری وانقلاب بورژوایی است. برای تفصیل بیشتر درباب وی‌رجوع شودبه:
Woodward, W.E., *Tom Paine: America's Godfather*, 1945.

۵. اندیشهٔ ترقی وفکرآرمان جویی را چانینگ درعقاید مذهبی نیز دنبال‌کرد وهمین‌دکته بودکه‌وی‌را ازپیروی مذهب کالون‌بازداشت‌وبه‌طریقهٔ‌یکتا گرائی(Unitarianism) کشانید. به‌علاوه تأثیر او درپیدایش فلسفهٔ برترگرایی وبعضی‌نهضت‌های‌ترقیخواهانهٔ اجتماعی نیز محقق است. موعظه‌ها ورسالات اوکه مجموعهٔ‌آنها شامل شش مجلد میشود مباحث‌گونه‌گون مربوط به تربیت عمومی، مخالفت با برده‌داری، ومسایل مربوط به‌حقوق وشروط‌کاررا دربردارد.برای‌اطلاعات بیشتر دربارهٔاو رجوع‌شودبه:
Hart. J.D., *The Oxford Companion to American Literature*, 1960/125.

۶. Crawford, B.V.-Kern A.c., and Needleman, M.H., *American Literature*, 1966/49.

۷. مجموعهٔ معروف «دفترطرح» که‌تحت نام‌مستعارجفری‌کرایون Geoffrey Crayon نشرشد شهرت نویسندهٔآن واشینگتن اروینگ را در اروپا تأمین‌کرد. چنانکه وی در طی مسافرت اروپا درغالب مجامع‌ادبی انگلیسی‌وفرانسوی‌با عشق وعلاقهٔدوستداران مواجه شد وحتی‌کسانی مثل والتراسکات، بایرون، ومور با او دوستی‌گزیدند وسالها بعد هم وقتی به‌امریکا بازگشت درآنجا نیز به‌عنوان اولین‌نویسندهٔ امریکایی که‌شهرت جهانی دارد مورد تحسین واقع‌گشت. درین‌باب مخصوصاً رجوع شود به:
Arnavon, C., *Histoire Litteraire des Etats-Unis*, 1953/90-94.

۸. Brodin, P., *Les Maitres de La Litterature Americaine*, 1948/36-38

۹. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/205

۱۰. Arnavon, C., *Op.Cit.*/107

۱۱. Van Nostrand, A.D., *Literary Criticism in America*, 1957/21-25

۱۲. ادگارالن‌پو مخصوصاً از جهت قدرت قابل ملاحظه‌یی که در تحلیل‌آثار و در نحوهٔ استدلال نشان می‌دهد درتاریخ نقد ادبی اهمیت دارد. بودلر دربارهٔ نقد وی‌می‌گوید که «وی قبل‌از هرچیز به‌این نکته‌که طرح اثر،کامل باشد و درعین حال به‌درستی نیز اجراء شده باشداهمیت می‌دهد». درواقع همین نکته است‌که او را برمعایب‌آثار واقف می‌کند وغالب نویسندگانی هم‌که مورد انتقاد او واقع میشوند از همین‌لحاظ به‌نیش قلم اوگرفتار میشوند. برای تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شودبه:
Brodin, P., *Op. Cit.*/116-118.

۱۳. Pochman, H.A.-Allen, G.W., *Masters of American Literature*, 1946,I/512.

۱۴. Brodin, P., *Op.Cit.*/117

۱۵. البته شعرلانگفلو امروز دیگربیشتر از لحاظ تاریخ وتحقیق اهمیت داردچراکه دیگر از مفهوم شعر به‌معنی امروزکلمه قدری بیگانه به‌نظر می‌آید. بااینهمه، وی‌نه‌فقط درانگلستان همچون یك شاعرانگلیسی تقدیر میشود بلکه ترجمهٔ اشعار وی‌به‌غالب زبانهای اروپایی نیز او را به‌عنوان یك شاعرکلاسیك امریکا همه‌جا مورد توجه و تکریم داشته‌است. مقایسه شود با: Arnavon, C., *Op.Cit.*/184-187

۱۶. Hart, J.D., *Oxfor Companion*/773

۱۷. Brown, J., *Panorama de la Litterature Contemporaine Aux Etats* – Unis, 1954/44-46.

۱۸. عنوان مجموعه، چنانکه در متن آمده است، مأخوذست از شیکسپیر، و از عبارت ذیل که در نمایشنامهٔ «شاه‌جان»، پردهٔ سوم، صحنهٔ چهارم آمده‌است، گرفته شده‌است:
Life is a Tedious, Twice-Told Tale, Shakespeare, *king John, III, IV*

۱۹. قالب داستانی این اثر لاول یادآور یك اثر منظوم از لی‌هانت (۱۸۵۹-۱۷۸۴) شاعر و منتقد انگلیسی است به نام بزم شاعران (*The Feast of the poets, 1814*)، همچنین از بعضی جهات نوع نقدی را که اریستوفان در نمایشنامهٔ غوکان داردبه‌یاد می‌آورد. جالب آنست که یك شاعر امریکایی اوایل قرن حاضر به نام امی‌لاول (۱۸۷۴-۱۹۲۵) (Amy Lowell) که نیز از خاندان همین لاول مورد بحث‌ماست‌در منظومه‌یی انتقادی به‌نام داستانی انتقادی (*A Critical Fable*, 1922) نیز تاحد زیادی از عین همین شیوه پیروی کرده است. در منظومهٔ اخیر یك شاعرمتقدم(که ظاهراً مراد همین لاول موردبحث ما باشد) بایك شاعر معاصر (که گویا مقصود می‌لاول سرایندهٔ منظومه است) درباب شعر امریکایی صحبت می‌کنند وجریان‌صحبت به‌آنها فرصت می‌دهد تابالحنی‌توأم با شوخی وشیطنت از بعضی شعرای معاصرسخن بگویند. درهرصورت قالبی که در منظومه‌های‌هردولاول مورد استفاده واقع شده‌است تازگی نداردآنچه درآنها تازگی دارد محتوای منظومه‌هاشان است ـ درنقدشاعران.

۲۰. Cahen, J.F., *Op.Cit.*/37

۲۱. Shipley, J.I., *Op.Cit*/17

۲۲. Van Nostrand, A.D., *Op.Cit*/74

۲۳. بعضی‌منتقدان، این مقدمهٔ «برگهای‌علف» را درواقع همچون معادل امریکایی‌مقدمه معروف ویکتورهوگو بر نمایشنامهٔ کراموال تلقی کرده‌اند و گفته‌اند همان قدرت،همان احساس تازگی و شورآزادی که‌در مقدمهٔ هوگوهست اینجا هم به‌نظر می‌رسد.درباب این مقدمهٔ ویکتورهوگو در متن کتاب حاضر /۴-۴۵۳ بحثی هست. این مقدمه روی هم رفته جامعترین بحث درباب مکتب رمانتیك فرانسه را ارائه می‌کند. بدون شك

تأثیر مادام دواستال،شاتوبریان، استاندال، مانزونی،وشلگل نیزدرآن قابل‌ملاحظه است اما هوگو درین مقدمه، درعین حال سیر تحول ادبیات را نیز در طی تاریخ انسانیت با زبانی شاعرانه به‌بیان می‌آورد وتفسیر تازه‌یی در باب مفهوم و ارزش شعر وشاعر ارائه می‌کند.مقدمهٔ ویتمن البته‌از بسیاری جهات یادآور شور وهیجان هوگو هست لیکن جالب‌آنست‌که شاعر امریکایی در پاره‌یی موارد دربارهٔ شعر و شاعری‌از هوگو نیز آنسوتر می‌رود. از جمله شاعر در نزد هوگو نابغه‌یی است‌که دنیاراتکان می‌دهد درصورتیکه نزد ویتمن‌نوعی خدا یا برتر ازآنست. برای مقایسه و تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شودبه: Vernon Hall, *Op. Cit.*/95-98

۲۴. Cahen, J.T., *Op.Cit.* /42

۲۵. Allen, G.W., *Walt Whitman Handbook*, 1946/186-192

۲۶. Forester, N., *American Criticism*, 1928/157-222

۲۷. Pochman-Allen, *Op.Cit.*/242

۲۸. در حقیقت چون طنز وظرافت‌که ویژگی عمدهٔ هنر مارك تواین به‌شمارست، کمتر و دیرتر از سایرمظاهر ذوق واندیشه به‌زبانهای دیگر نقل میشود نویسندهٔ «توم‌سایر» در خارج ازامریکا غالباً چنانکه باید شناخته نشده است. خاصه‌که چون آثار وی غالباً با زندگی و محیط وی پیوستگی تمام‌دارد طبعاً التذاذ وتمتع درست از آثاراو نیاز خاصی به‌شناخت محیط وعصر وی هم دارد. بدینگونه، مارك تواین نویسنده‌یی است‌که مظهر ومعرف زندگی امریکا و ظرافت‌طبع خاص‌امریکایی است. نیزمقایسه شود با: Brodin, P., *Op.Cit.*/269-306

۲۹. Mencken, H.L., *Prejudices*, IV

۳۰ Brodin, P., *Op.Cit.*/306

۳۱. نوآوریهای جیمس‌که روی هم رفته در «تکنیك» داستان نویسی خلاصه می‌شود داستانهای وی را غالباً زیاده «ساخته وپرداخته» نشان می‌دهد. این دقت در ساخت و پرداخت داستان‌که در فرانسه مخصوصاً از زمان فلوبر مورد توجه تعدادی از داستان نویسان‌معروف واقع شد در زبان انگلیسی تازگی داشت وازین روکارهای هنری جیمس باغرابت تلقی شد. معهذاآندره‌ژید نویسندهٔ فرانسوی‌که سبك‌رمانهای

انگلیسی‌را بیشترمی‌پسندیدجیمس‌را دراین ساخت و پرداخت‌به‌افراط ومبالغه منسوب می‌کرد ومعتقد بود درپیروی از شیوه‌یی که خود تا حدی عیب‌رمان‌نویسی‌فرانسوی محسوبست جیمس از فرانسویها هم‌پیش افتاده‌است. درهرحال مباحث انتقادی‌هنری‌ـ جیمس‌درباب داستان وداستان‌نویسی خود تا حدی متوجه به‌توجیه این نوآوریهای اوست.رك: Brown, J., *Panorama*/59-62

۳۲. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/18

۱۴

۱. بدون شك دربین داستانهای عامیانهٔ حماسی روس باپاره‌یی روایات عامیانه، ازحماسهٔ ملی ایران رابطه‌یی هست. از جمله احوال ایلیا Ilya قهرمان داستانهای مربوط به سرزمین کیف، چنانکه وزه‌ولودمیلر (Vsévolod F. Miller=) دانشمند معروف روس‌شناس خاطرنشان کرده‌است ازبسیاری جهات یادآور احوال رستم‌قهرمان حماسه‌های ایرانی است. در بارهٔ عوامل عمده‌یی که این شباهت‌ها و همچنین احتمال تأثیر و ارتباط بین حماسهٔ ایرانی وروسی راتوجیه می‌کند رجوع‌شودبه:

Minorsky,v., *Iranica,* 1964/110-119.

۲. مورخ البته نمی‌تواند ظهور ناگهانی امری راکه به‌کلی از عدم محض به‌وجودآمده باشد تصدیق کند وبه‌همین جهت شکوفایی معجزآسای ادبیات‌روسیه رادر قرن‌نوزدهم ناچار باید به سابقهٔ سنت‌ها منسوب بدارد ولیکن در خودآن قرن احساس‌عمومی،این شکوفایی‌رانوعی پیدایش دفعی که«از هیچ»(Ex Nihilo) حاصل شده‌باشد می‌یافت. از جمله درسال ۱۸۳۴ بلینسکی در نخستین تحقیق انتقادی خویش از قول یك تن‌از رفقای خود این سؤال وجواب جالب‌را نقل می‌کرد:

ـآیا ما ادبیاتی داریم؟

ـخیر، ما فقط داد وستدکتاب داریم!

حتی یکسال‌ونیم‌بعد هم، بلینسکی گزارش‌اوضاع ادبی را تحت این عنوان ارائه‌می‌کرد «از هیچ‌درباب هیچ». با این‌طرز تلقی‌البته جای تعجب نخواهد بودکه پیدایش‌وتوسعهٔ ناگهانی ادبیات روسیه را در قرن نوزدهم نوعی معجزه بخوانند. در هر حال ادبیات جدید روسیه تنها دنبالهٔ ادبیات عامیانه وباستانی قوم روس نیست بیشتر حاصل تأثیر فرهنگ وادبیات اروپای غربی است که مخصوصاً ازطریق لهستان به‌روسیه آمده‌است. همین ارتباط بافرهنگ وادبیات غربی‌است که‌داستایوسکی را وا می‌دارد بگویدکه‌مردم روسیه دووطن دارند: روسیه واروپا. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شودبه:

Hofmann-Losinski, *Histoire de la Litterature Russe,* 1934/123-127

۳،۴. Barthold, V.-V., *La Decouverte de L'Asie*, 1947/192,210

۵. Hofman, M., *Histoire de la Litterature Russe*, 1946/60

۶. تأثیر بایرون در نزد پوشکین قابل ملاحظه است. منظـومه یوگنی اونگین او نوعی چایلدهارولدست، فواره باغچه‌سرای اویادآور جایر Giaour بایرون است وآله‌کـو Aleko قهرمان داستان «لولیان» وی تقریباً تصویری ازخود بایرون محسوب‌میشود. معهذا وقتی پوشکین اولین سرودهـای منظومهٔ یوگنی اونگین را می‌سرودبه‌یکتن از دوستان‌خویش‌نوشت «منظومه‌یی‌را ازنوع دون‌جوان‌آغازکرده‌ام»اما یکسال‌بعدصریحاً می‌گفت «شباهتی‌بین‌یوگنی اونگین ودون جوان نمی‌یابم». لرمونتوف‌نیزمثل‌پوشکین و درحدی نزدیك به‌او از لردبایرون متأثر به‌نظر می‌رسد. خوداو دریك قطعه شعرکه دربارهٔ سرنوشت خویش سخن می‌گوید اشارتی‌به‌این معنی دارد. می‌گوید:

ـ نه، من‌بایرون نیستم، دیگری هستم:

گزیده‌یی‌که هنوز ناشناخته مانده است...

در واقع مضمون بعضی اشعار وحتی حالت وطرز بیان بعضی از آنها بایرونی است اما به‌هرحال یك «روح روسی» چنانکه خود او بدان تصریح می‌کند او را از بایرون واز توسعهٔ تأثیر او دور نگه‌میدارد. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Waliszewski, k., *Litterature Russe*, 1921/232-236.

۷. Segur, N., *Op.Cit.* V/98

۸. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/271

۹. de Vogüe, *Le Roman Russe*, Plon Edit./341

۱۰. در دنبال توفیق قابل ملاحظه‌یی‌که داستان «شنل» اثرگوگـول بـا آن مواجه شد واقع‌گرایی همچون یك ویژگی ملی در ادبیات ومخصوصاً رمان روسی همه‌جامورد توجه‌گشت. بااینهمه تأثیرنویسندگان رئالیست انگلیسی وبعضی‌نویسندگان‌رمانتیك فرانسوی تدریجاً رنگ خاصی به‌واقع‌گرایی روسی داد. مخصوصاً وقتی تحت تأثیر زولا، وموپاسان احساسات فردی وشخصی را به‌کلی از دست داد و به‌طبیعت‌گرایی انجامید زیاده بی‌رمق وعاری از حیات‌گردید. برای بحث بیشتر مقایسه شودبا:

Waliszewski, K., *Op.Cit.*/255-256.

۱۱. Ehrhard, M., *La Litterature Russe*, 1948/60

۱۲. Hofman, M. *Op.Cit*/ 200-201

۱۳. کتابی که نشرآن خشم شدید بلینسکی وبسیاری از دوستداران گوگول را برضد وی برانگیخت عنوانش در «نامه‌هایی به دوستانم» خلاصه میشد و نویسنده در آن از «تزار محبت» به‌عنوان «تعدیل‌کنندهٔ خشونت قوانین وشفا دهندهٔآلام عامه» تجلیل کرده بود و در مقابل افکار انساندوستی که از غرب‌سرچشمه می‌گرفت‌کلیسای ملی را یگانه منبع واقعی الهام برای فضیلت وتقوی شمرده بود. به‌علاوه نویسنده‌درآن اعلام‌کرده‌بودکه از آن پس اشتغال به‌جستجوی روح وحقیقت دیگر برای او فرصت نویسندگی نخواهدگذاشت و بدینگونه این‌کتاب در حقیقت نوعی وصیت‌نامهٔ ادبی هم به‌شمار می‌آمد. عکس‌العمل بلینسکی نسبت به‌این اثرتنها معرف عقیدهٔ شخصی خود اونبود. نمایندهٔ طرز تلقی تمام‌کسانی بودکه از مدتها پیش به‌گوگول همچون یك امیدآیندهٔ ادبیات روسی می‌نگریستند والبته علاقه‌یی هم‌که حکومت تزار به‌این اثر نشان‌داد بیشتر مایهٔ بدگمانی ونومیدی‌آنها میشد. بلینسکی در نامهٔ انتقادی شدیداللحن خویش به‌گوگول خاطرنشان‌کردکه رد ونقد این‌کتاب مسأله‌یی نیست که‌به‌شخص من یاشما مربوط باشد، این امر به‌مسألهٔ مهمتر ازمن وشما مربوطاست، مربوط است به‌حقیقت، به‌جامعهٔ روسی، به‌روسیه... برای تفصیل بیشتر درین باب وهمچنین برای نامهٔ مزبور رجوع شود به: Belinsky, V.G., *Selected Philosophical Works*, Moscow 1950/536-546.

۱۴. Hofman, M., *Op.Cit.*/212-213

۱۵. معهذا به‌عقیدهٔ برخی محققان در قیاس با بزرگان شعر اروپایی نه‌عمق شیکسپیر و گوته‌را دارد نه‌قوت‌بیان بایرون، شیلر، و هاینه‌را ولیکن غالباً به‌سبب توافقی‌کامل واستثنایی بین‌قالب وموضوع، وهمچنین به‌خاطرصحت ودقتی اعجازآمیزکه درنحوهٔ بیان خویش ارائه می‌کند برآنها برتری دارد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Preminger, A.(Edit)., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*/730 c.f.
Weliszewski, K., *Litterature Russe*/178.

۱۶. دربارهٔ احوال وآثار لرمونتوف رجوع شود به: یادداشتها و اندیشه‌ها /۳۱۶-۳۰۹ و درباره داستان نی‌زن ومآخذآن مقایسه شود با: باکاروان‌حله، چاپ اول /۳۳۷

۱۷. Ehrhard, M., *Litterature Russe*/45

۱۸. دربارهٔ زندگی بلینسکی مقالهٔ علی اصغر حکمت، در مجله پیام نو ، سال اول دیده شود. راجع به‌ارزش‌نقادی وعقاید انتقادی او رجوع‌شود به‌سخن‌رانی کریم کشاورز، در انجمن ایران وشوروی،تیرماه ۱۳۲۷، پیام نو /۳۲-۱۹

۱۹. چرنیشفسکی را بعضی منتقدان نوعی «روبسپیر روسی» خوانده‌اند. کتاب «چه باید کرد؟» او نیزکه درسیبریه نوشته شد، باآنکه درواقع تقریباً از لطف و ذوق هنری عاریست، مدتها در نزد جوانان انقلابی همچون نوعی انجیل انقلاب تلقی میشد. به‌عنوان منتقدادبی تأثیرعمدهٔ او مبارزه با نظریهٔ هگل درباب زیبایی بودکه‌بلینسکی نیز بعد ازآنکه یك چند به‌آن دل‌بست به رد ونفی‌آن برخاست. گزیده‌یی ازمقالات فلسفی وانتقادی چرنیشفسکی در سال ۱۹۵۳ به‌زبان انگلیسی در مسکو منتشرشده است. برای‌نمونه انتقادهایی‌که‌در روسیهٔ امروز از تعالیم وعقاید ادبی چرنیشفسکی میشود رجوع شود به:

Lunacharsky, A., *On Literature and Art*, 1965/28-89.

۲۰. اینکه‌در نزد پاره‌یی منتقدان‌آراءدوبرولیوبوف‌درباب زیبایی و هنر استحکام وارتباط دقیق فلسفی‌چندانی‌ندارد، در واقع ناشی ازین‌است‌که وی فرصت اصلاح وتنقیح‌آراء خویش‌را نیافته است ودر اوایل جوانی‌درگذشته‌است به‌علاوه اگروی‌اعتقاد به‌قاعدهٔ «هنر برای زندگی» را ازبلینسکی واعتقاد به‌لزوم تبعیت هنرازعلم را،ازچرنیشفسکی اخذکرده است باز این‌نکته چیزی ازاهمیت قدر وی نمی‌کاهد. چراکه مجموع همین افکار وعقاید تأثیر وقوتی به‌بیان وی بخشیده است‌که روی هم رفته نفوذ وی رادر ادبیات عصرخویش تأمین‌نموده است. برای‌اطلاع‌بیشتر دربارهٔآثار او رجوع‌شودبه:

Dobrolioubov, *Textes Philosophiques Choisis*, Moscow 1956.

۲۱. این رساله‌که به‌وسیلهٔ کاوهٔ دهگان تحت همین عنوان هنرچیست؟ با تعلیقات‌وحواشی سودمند از روی‌ترجمهٔ‌انگلیسی به‌فارسی درآمده است (چاپ دوم ۱۳۴۵)،تولستوی را در واقع مدافع وپشتیبان نظریه‌یی نشان می‌دهدکه افلاطون در باب هنر و لزوم ارتباط آن با اخلاق داشت. درین رساله وی‌نه‌فقط هنر را به‌شدت انتقاد کرد بلکه در واقع داستانهای خودرا نیز تخطئه وانکار نمود. به‌همین سبب بعضی خرده‌گیران وی را با یهودای‌اسخریوطی مقایسه کردند و او را بعد از یهودا بزرگترین انکار کنندهٔ خداوند خویش خواندند. اما واقع امرآنست‌که وی هنر را به‌هیچوجه انکار نمی‌کند بلکه‌آن را چیزی والاتر ومهمتر ازآنچه در غالب انظار عادی هست فرا-می‌نماید. برای تفصیل بیشتر درباب عقاید انتقادی وی رجوع شودبه:

Maude, A., *Tolstoy on Art and its Critics*, 1925.

۱۵

۱. در واقع هیچ‌یك از ادوار ادبی گذشته که در تاریخ ادبیات اروپایی ذکر آنها در میان می‌آید مثل آنچه «دوران نوین» خوانده میشود آغاز روشنی ندارد. پانزده سال آخر قرن نوزدهم که نقطهٔ عطف تاریخ دنیای معاصر هم محسوبست شاهد طلوع وظهور مقدمات جریانهای عمدهٔ ادبی عصر حاضر بود وازین رو ادبیات «دوران نوین» را از این دوره شروع می‌کنند. مقایسه شود با:

Paul Van Tieghem, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1949/307-308.

۲. درباب اینگونه نقد که در واقع نوعی خروج وتجاوز از حدود مفهوم عادی و علمی نقد ادبی محسوبست رجوع شود به: Boisdeffre, P., *Une Histoire Vivante de la Litterature D' Aujourd'hui*, 1962/725-731 *c.f.* Carloni – Filoux, *Op.Cit.*/92

۳. Albert, E., *A History of English Literature, New Ed. Revised*, 1949/393.

۴. Watson, G., *Op.Cit.*/144

۵. شیوهٔ درون‌نگری و آنچه را تك‌گفتار درونی یا حدیث نفس می‌خوانند ویرجینیاولف از بعضی فلاسفه ونویسندگان عصرآموخت اما خود او در ادبیات عصر تأثیر قابل ملاحظه‌یی نهاد و در اروپا - از جمله در هلند - نیز پیروانی یافت. بعضی نقادان او را ازمهمترین داستانپردازان دوران‌نوین در انگلستان خوانده‌اند. رك:

Harvey, P., *Oxford Companion*/859 *c.f.* Paul Van Tieghem, *Op.Cit.*/388.

۶. Lanson-Tuffrau, *Op.Cit* /762

۷. عنوان شعر سره (Pure Poetry) در واقع بیشتر معرف نظریه‌یی در باب کمال مطلوب شعرست نه‌توصیف نوعی‌شعر واقعی وبالفعل هرچندکسانی که‌این کمال‌مطلوب را برای شعر ارائه‌کرده‌اند درعین‌حال کوشیده‌اند نمونه‌هایی هم از شعربعضی‌شاعران جهت توصیف‌آن نشان دهند. برای بحث بیشتر درباب اوصاف این شعر و مناقشات مربوط بدان رجوع شود به‌مقالهٔ نگارنده، تحت همین عنوان، در مجموعهٔ یادداشتها و اندیشه‌ها/۶۳-۵۳

۸. رجوع شود به‌همین فصل،یادداشت شمارهٔ ۲. درینجا می‌توان دیدگاه‌آنگونه نقادان راکه فی‌المثل ازآیین‌مارکس یا تعلیم‌فرویدبرای بی‌اعتبارکردن نویسندگان وشاعران گذشته، پایگاه حمله‌یی ساخته‌اند وباتوجه به‌این‌گونه معیار آثارکسانی‌را معروض ارزیابی‌های‌آمیخته به‌اغراض میسازند بروجه مثال یادکرد.آثاری نظیرآنچه سارتردر بارهٔ بودلر ورولان‌بارت دربارهٔمیشله نوشته‌اند نشان می‌دهدکه عینک‌های رنگی تاچه حد می‌تواند رنگ‌واقعی‌اشیاء را دگرگون‌کند ونقدرا به‌ماوراء نقد تبدیل‌نماید. رك:
Boisdeffre, P., *Op.Cit.*/ 726-727.

۹. G. Cirot-M. Darbord, *Litterature Espagnole Europeenne*, 1956/178

۱۰. برای تفصیل بیشتر در باب نحوهٔ برخورد محققان امروز بااین مسأله و نیز جهت اطلاعات مفصلتر درباب تحقیقاتی‌که در زمینهٔ نقش اسلام در فرهنگ اسپانیا انجام شده است ومخصوصاًآنچه محققان اسپانیا درین باب نوشته‌اند رجوع شود به:
Monroe, J.T. *Op.Cit.*/246-63 *c.f.* Brenan, g., *The Literature. of Spanish People*, 1963/424-426.

۱۱. برای‌تفصیل بیشتر درباب طرزتلقی بندتوکروچه ازتاریخ، رجوع شودبه:عبدالحسین زرین‌کوب،تاریخ در ترازو، /۳۹، ۱۲۵، ۲۲۲.

۱۲. درباب احوال‌وآثار ریلکه رجوع شود به: پریستلی، سیری درادبیات غرب، ترجمهٔ ابراهیم‌یونسی/۴۳۹-۴۴۰ مقایسه‌شودبا:مهندس‌هوشنگ طاهری،راینرماریاریلکه، مجلهٔ سخن ۱۸/۲۴۷-۳۳۷؛ دربارهٔ ریلکه ونیچه. رجوع شودبه:
Kaufmann, *From Shakespeare to Existentialism.*/200.

۱۳. M.Erhard, *La Litterature Russe*, 111

۱۴. Rosenthal - Yuden, *A Dictionary of Philosophy*/165

۱۵. این نظر را ماکسیم گورکی در باب داستان «خانم وسگ» اثر چخوف اظهار می‌کند و درعین‌حال با تحسین و علاقه خاطرنشان می‌سازدکه به‌عقیدهٔ وی هیچ نویسندهٔ دیگری نمی‌تواند چنین راهی راکه چخوف درپیش‌گرفته است طی‌کند واین چیزهای ساده را به‌این‌سادگی به‌قلم بیاورد. رجوع شودبه:
M. Gorky, *Letters*, Moscow 1966/22.

۱۶. Lunacharsky, A., *On Literature and Art*/17

۱۷. Leizerov, N., in *Problems of Modern Aesthetics*/318

۱۸. Blair, Walter, *American Literature*, in *E.B.*, 1960.I.793

۱۹. Arnavon, C., *Histoire Litteraire des Etats - Unis*, 1953/398

۲۰. کتابی‌که اسپینگارن تحت عنوان نقد نو New Criticism نشرکرد (۱۹۱۱)البته تازگی واهمیت زیادی‌نداشت اما چون درهنگام مناسبی انتشار یافت درمحیط ادبی عصر، تأثیری قابل ملاحظه نهاد. اسپینگارن‌که مخصوصاً برمعیارهای زیباشناختی تکیه‌وتأکید داشت‌در واقع درنقد وزیباشناخت متأثر از تعالیم بندتوکروچه‌فیلسوف‌و منتقد ایتالیایی معاصر بود. مقایسه شودبا:
Millet, F.B., *Contemporary American Authors*, 1943/184.

۲۱. Van Nostrand, *Literary Criticism in America*/187

۲۲. Watson, G., *The Literary Critics*/196

۲۳. Passmore, J.A, *A Hundred years of Philosophy*, 1970/399-400

۲۴. در مکتب‌تصویرگرایی ارائه تصویر مستقیم‌شیء، توجه به‌جزئیات‌امور، واجتناب از حشو واطناب توصیه میشد ومخصوصاً اصرار برآن بودکه شعر به‌جای توجه به احوال‌کلی وانتزاعی به‌امور محسوس وجزئی توجه‌کند. چنانکه‌گویی آنچه درشعر اهمیت دارد معنی ومحتوی نیست موسیقی وتصویرست. تأثیرآشنایی بافرهنگ‌چینی در پیدایش این نظریه قابل ملاحظه است وعزراپاوند به‌طور غیر مستقیم از فرهنگ چینی هم تا اندازه‌یی متأثر بود. برای تفصیل بیشتر در باب عزراپاوند به مقالهٔ هربرت رید، ترجمه وتلخیص دکتر ج.م. گوبنده، و مقالهٔ الیوت ترجمه و تلخیص

ضیاء موحد رجوع‌شودبه: کتاب‌امروز، شمارهٔ، بهار۱۳۵۲/۵۵-۵۳؛ مقایسه‌شودبا:
Shipley, J.T., *Op.Cit.*/221 *c.f.*
Brown, J., *Panorama*/330.

۲۵. Arnavon, C., *Op.Cit*/422

۲۶. Millet, F.B., *Op.Cit.*/204

۲۷. Hart, *The Oxford Companion to American Literature*, 1956/487

۲۸. دربین‌داستانهای مربوط به‌جنگ غیرازآنچه درمتن ذکرشد، زندگی‌شهیدان اثر ژرژ-دوهامل(۱۹۶۶-۱۸۸۴)، جنگل تار اثر اچ والپول(۱۹۴۱-۱۸۸۴) درغرب‌خبری نیست، ونیزهنگام زندگی وهنگام مرگ اثر اریش‌ماریارمارك(۱۹۷۱-۱۸۹۸)،کجا بودی‌آدم، اثرهاینریش‌بل (-۱۹۱۷) را نیز می‌توان بر وجه نمونه یادکرد. مقایسه شود با پریستلی، جی.بی.، سیری در ادبیات غرب/۴۱۵-۴۰۹.

۲۹. برای تحلیلی اجمالی ازین دواثر وبررسی‌پاره‌یی قضاوتهادرباب‌آنها رجوع‌شودبه: پرویزداریوش، دربارهٔ جیمس جویس وآثارش، درمقدمهٔ دوبلینی‌ها، طهران ۱۳۴۶ /۲۴-۹؛ مقایسه شود با: پریستلی، جی.بی، اثر مذکور در یادداشت شمارهٔ قبل /۴۶۵-۴۶۱ دربارهٔ داستان ساموئیل‌باتلر واینکه‌کار وی‌طغیانی برضد سنت داستان-پردازی عهد ویکتوریا بود، ازجمله رجوع شود به:
Albert, E., *Op.Cit.*/453-454.

۳۰و۳۱. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/287,51

۳۲. اینکه اعتقاد به‌جبرعلمی واصل ترتب معلول برعات جریان داستان را ممکن است مصنوعی وقالبی جلوه دهد درانتقادی‌که‌ژان‌پل‌سارتر ازفرانسوامورياك دارد به‌طرز جالبی تبیین میشود. رجوع شود به:
Sartre, J.P., *Situations*, 1947,I/36-57.
ژان‌پل‌سارتر خاطرنشان می‌کند که نویسنده فقط وقتی می‌تواند اشخاص داستان را واقعی وزنده جلوه‌دهدکه‌آنهارا باهمان‌آزادی‌که درزندگی واقعی دارند تصویرکند. اگرخوانندهٔ داستان حدس بزندکه اعمال‌آیندهٔ قهرمان داستان به‌وسیلهٔ اموری‌چون تأثیر وراثت وتأثیر محیط ازپیش محقق وقابل پیش‌بینی است داستان برایش عاری‌از

جاذبه خواهد شد واشخاص داستان چون مهره‌های بازی جلوه خواهندکرد. برای تفصیل بیشتر درین باره وآشنایی با آراء سارتر درباب فرانسوامورياك رجوع‌شود به: ژان پل سارتر، نوشتهٔ موریس‌کرنستن، ترجمهٔ منوچهربزرگمهر ۱۳۵۰/۵۶-۵۰

۳۳. G. Freedley-J.Reeves, *A History of the Theater*, 1955/525 *c.f.* Cohen, J.M., *Op.Cit.*/337.

۳۴. جمعیت فابیان یك جمعیت انگلیسی سوسیالیست بودکه در ۱۸۸۴ در لندن تأسیس شد ودرتحولات مربوط به‌حزب‌کارگر تأثیر قابل ملاحظه داشت. این جماعت چون برخلاف سایرسوسیالیستهاکه دم ازانقلاب فوری وبیدرنگ می‌زدند قایل به‌ملایمت وتأخیر وتدریج بودند شیوهٔ سیاست خودرا به‌نام Fabius سیاستمدار رومی(۲۰۳-۲۷۵ ق‌م)که به‌سبب شیوهٔ تأخیرگرایی ومسامحه‌کاری خویش به‌عنوان اهل تأخیر (Cunctator) معروف بود، سیاست فابیان (Fabian Policy) وجمعیت‌خودرا جمعیت فابیان خواندند. مجموعهٔ مقالاتی‌حاوی طرز تفکرآنها درباب مسایل‌جاری درسال۱۸۸۹ تحت‌عنوان مقالات فابیان منتشرشد وغیرازجرج برناردشاونام‌سیدنی-وب وخانمش نیز درشمار نام‌آوران این جمعیت مذکور بود. برای تفصیلات بیشتر درباب برناردشاو وآثارش رجوع‌شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتار ۱۳۴۶/۴۶۰-۴۳۰

۳۵. Barnes, T.S., *"Shaw and the London Theater"* in *Pelican Guide*, 7/230.

۳۶. Lanson-Tuffrau, *Op.Cit.* /870

۳۷. G. Freedley-J. Reeves, *Op.Cit.* /519

۳۸. Picon, G., *Op.Cit.* /427-433

۳۹. Bettex, A., *Modern Literature, in German Literature*, Edit. by Boesch./319.

۴۰. جدولی ازین موارد اختلاف‌را خودبرشت در مؤخره‌یی‌که برنمایشنامهٔ عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی دارد بیان می‌کند. مقایسه شود با: عبدالرحیم احمدی،

زندگی گالیله، اثر برتولت برشت، مقدمه، ۷۰/۱۳۴۹

۴۱. ضد نمایش (=Antithéâtre) درواقع نوعی نمایش به‌شمار می‌آیدکه در آن تماشاگر را بلاواسطه وبدون هیچ‌گونه توضیح وتفسیری مواجه با جریان وضعیتی (= Situation) می‌کنندکه طی‌آن هیچ مسألهٔ اجتماعی یا فلسفی مطرح نباشد. برای تفصیل بیشتر وبحث‌درباب آثار ساموئل‌بکت،آرتورآداموف، و اوژن‌یونسکو رجوع شود به: Boisdeffre, P., *Litterature D'Aujourd'hui*|694-710

۱۶

۱. Gibb, H.A.R., *Mohammedanism*, 1954/166

۲. مقایسه شود با مذاکرات شیخ‌الرئیس میرزا قاجار با بعضی رجال عثمانی، که وی در طی مسافرت استانبول درسنه۱۳۰۳ باآنهاداشته است. منتخب‌النفیس/۱۲۳-۱۱۷

۳. رسالهٔ دستگاه دیوان، مجموعهٔ آثار ملکم‌خان، تدوین وتنظیم محمدمحیط‌طباطبائی/۷۸

۴. برای تفصیلات بیشتر درین‌باب رجوع‌شود به: نه‌شرقی، نه غربی، انسانی/۳۲-۲۹

۵. سفینة‌المحمود، طبع دکتر خیامپور، ۱۳/۱

۶. تاریخ ایران، ترجمهٔ فارسی ۱۸۳/۳-۱۸۲

۷. J.B. Fraser, *Journey to khorasan*/199

۸. لمبتون، مالك وزارع در ایران، ترجمهٔ منوچهر امیری /۲۶۷

۹. جابری، اصفهان وری/۲۴۹؛ درباب‌آقا محمدعلی و رسالهٔ خیراتیه. رجوع شود به طرایق‌الحقایق ۹۸/۱، و ۸۲/۳-۷۸ مقایسه شود با ارزش میراث صوفیه، چاپ سوم ۹۹-۹۸

۱۰. قصص‌العلماء تنکابنی، طبع طهران /۱۰۶-۱۰۳

۱۱. Avery, P., *Modern Iran* /41

۱۲. عبدالله مستوفی، شرح زندگی، چاپ دوم /۱۹۶

۱۳. B. Lewis, in «Party, Government and Freedom in Muslim World,» Reprint From *EI*(2), III/42-43.

۱۴. مجموعهٔ آثار ملکم خان، چاپ مذکور دریادداشت شمارهٔ ۱۸۱/۳

۱۵. صوراسرافیل، نمرهٔ ۱۹۰۷/۱؛ مقایسه شودبا: ادوارد براون، ادبیات ایران در عهد قاجار، ترجمهٔ رشید یاسمی /۳۱۵

۱۶. درباب امان‌الله‌خان افشار رجوع‌شود به‌منتظم ناصری ۱۷۴/۳ برای تفصیل‌داستان شیخ‌الملوک که در ناسخ‌التواریخ جلد قاجاریه هم‌آمده است مخصوصاً رجوع شودبه تاریخ نو، تألیف جهانگیر میرزا، طبع عباس اقبال /۶۰-۵۳

۱۷. Gobineau, *Religion et Philosophie*/153
نیز مقایسه شودبا: محبوبی اردکانی، دومین کاروان معرفت، مجلهٔ «یغما» سال۱۸/ ۸-۵۹۲

۱۸. نسخه‌یی خطی به‌شمارهٔ ۴۲۳۶ درکتابخانهٔ آستان قدس رضوی از این کتاب وقایع‌نگارهست. در بارهٔ خبر مربوط به‌آقا محمدخان رجوع شود به: عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، ۲۳/۱

۱۹. الذریعه ۱۸۱/۵، در باب تفسیر اشعار به‌وسیلهٔ میرزای قمی، از جمله رجوع شود به جامع‌الشتات طبع سنگی، متفرقات/۸۲۶

۲۰. معلم‌حبیب‌آبادی، مکارم الآثار، ۱۲۱/، ۸۸، و۸۷

۲۱. ریحانةالادب ۱۲۷/۴

۲۲. ازجمله‌درموردخودملاصدرا رجوع‌شودبه‌ضیاءالدین دری، کنزالحکمه۲/۱۶۳-۱۵۷

۲۳. Corbin, H., in Anthologie des Philosophes, 1971.I/198

۲۴. سرهارفورد جونز، آخرین روزهای لطفعلیخان زند، ترجمهٔ هما ناطق و جان گرنی /۹-۳۸

۲۵. سفینةالمحمود ۳۲۶/۱

۲۶. ازجمله رجوع شود به احمد گلچین معانی، فهرست کتب خطی آستان قدس ۳۲۵/۷-۳۰۹

۲۷. ریحانةالادب ۲۶۹/۴

۲۸. درباب توجه خاصی که ایرانیها در اوایل عهد قاجار به صنعت اروپائی پیدا کردند و همچنین دربارهٔ سایر دواعی واسبابی که آنهارا به اخذ تمدن غربی رهنمون شد رجوع شود به نقدی که نویسندهٔ این سطور برکتاب از صبا تا نیما اثر یحیی آرین پور، نوشته است، مجموعهٔ مقالات: نه شرقی، نه غربی، انسانی /۲۸۸-۲۸۴

۲۹. مقایسه شود بایحیی آرین پور، ازصبا تا نیما ۳۱۹/۱؛ فریدون آدمیت، اندیشهٔ ترقی /۲۱-۱۸

۳۰. دربارهٔ آخوندزاده وشیوهٔ انتقاد او رجوع شود به مجلهٔ «یادگار» ، ۳۷/۲ - ۳۱ و ۵۶/۳-۵۱ وهمچنین مقالهٔ مذکور در مأخذ شمارهٔ ۲۸ که اشارت به مآخذ تازه ترهم دارد: نه شرقی، نه غربی، انسانی /۲۹۴-۲۸۹

۳۱. درین باره ودربارهٔ سایر آثار وی رجوع شود به مقالات رضا صفی نیا، مجلهٔ «آینده» جلد سوم؛ محمدعلی تربیت، دانشمندان آذربایجان /۷؛ یحیی آرین پور، ازصبا تا نیما /۹۴- ۳۹۰؛ مقایسه شود با: فریدون آدمیت، اندیشه‌های میرزاآقا خان کرمانی، تهران ۱۳۴۶

۳۲. ازجمله دربارهٔ درّه نادره اثرمعروف میرزامهدیخان استرآبادی دربارهٔ تاریخ نادرشاه می‌نویسد که این کتاب را نویسنده «آنقدر مغلق نوشته است که معلوم نیست که این درّهٔ نادری تاریخ است وبه زبان فارسی است یا منتر مار وعقرب است و به زبان هندی است» دربارهٔ اخبار مبالغه‌آمیز صاحب ناسخ‌التواریخ، می‌نویسد: «صاحب ناسخ‌التواریخ دوازده جلدکتاب بزرگ درتاریخ ایران واسلام نوشته است که پراست از افسانه‌های زنانه و مبالغات بیحد ونهایه ومعجزات خرافت‌مآثرکه از سر تا بن آنها دوعبارت موافق واقع ومطابق منطق ندارد» دربارهٔ ارزش وتأثیر شعروشاعری

به‌مناسبت ازحکماء وادباء فرنگستان سخن می‌گوید و افسوس می‌خورد«که مردم ایران معنی واقعی شعر را نمی‌دانند وهر شاعر گدای گرسنهٔ متملق اغراق گویی‌راکه الفاظ قلنبه را بهتر به‌کاربرد وعبارات مغلق‌تربیان‌نماید اورا شاعرتر وفصیح‌تردانند وملك‌الشعرایش لقب دهند. مثل قاآنی سفیه مغلق‌گوکه درمدیحهٔ فلان قحبهٔ‌مشهور بیست قصیدهٔ مطنطن ساخته وجز به‌الفاظ باطمطراق دیگر به‌هیچ‌معنی ومقصود و غرضی نپرداخته اوراحکیم قاآنی می‌گویند و افصح‌الشعراء می‌خوانند دیگر غافل‌از اینکه این گدای‌چاپلوس‌شرافت‌مدح... وقیمت افتخاروفضیلت را برباد داده. جاییکه فلان قحبه را ازمریم‌عذرا وفاطمه‌زهرا درعصمت وطهارت وشأن‌وشرافت برترخواند دیگرکه را رغبت به‌مدحت عصمت‌وشرافت افتد؟.»شباهت این سخنان‌باآنچه‌کسروی درپیرامون شعر وشاعری و درپیرامون ادبیات می‌گوید قابل ملاحظه‌است.

۳۳. حتی بعضی شاعران عصر، از اسلوب‌غزلسرایی«متقدمانه» اظهارنفرت‌هم‌می‌کردند، واین ابیات ادیب‌الممالك نمونه‌یی ازاین اظهارنفرت‌آنهاست:

تاکی ای شاعر سخن‌پرداز — می‌کنی وصف دلبران طراز
دفتری پرکنی ز موهومات — که منم شاعر سخن پرداز
از پی وصف یار موهومی — گاه اطناب وگه دهی ایجاز
چیست این حرفهای لاطائل — چیست این فکرهای دور ودراز
می نگویی‌که این چه‌ژاژبود — که به میدانش آوری تك وتاز
این سخن را اگر بری بازار — نخرند از تواش به سیر وپیاز
غصهٔ قیس و قصهٔ لیلی — حرف محمود و سرگذشت ایاز
کهنه شد این فسانه‌ها یکسر — کن حدیث نوی ز سرآغاز
هوس عشقبازی ار داری — با وطن، غم قمار عشق بباز
از وطن نیست دلبری بهتر — به وطن دل بده ز روی نیاز
در اصول ترقیات وطن — شعر برگو،گزیده و ممتاز

۳۴. یحیی‌آرین‌پور، از صبا تا نیما، ۲/۹۲-۸۶

۳۵. دربارهٔ طرز تفکر تقی‌زاده در اواخرعمر راجع به‌این مسأله، رجوع شودبه رسالهٔاو تحت عنوان: اخذ تمدن فرنگی، طهران.

۳۶. از صبا تا نیما ۲/۴۶۶-۴۴۵

۳۷. ذکاء الملك فروغی، بدیع وتاریخ ادبیات ۱۳۳۵ق/۱۵

۳۸ تا ۴۱. همان مأخذ به‌ترتیب شماره‌های متن/۲۴۱،۹۸،۱۴۰،۱۲۹-۱۲۸

۴۲. مجلهٔ «دانشکده»،۱/۱۲-۱۱

۴۳. مجلهٔ «بهار»، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱۲

۴۴. منظومهٔ ایرج به‌نام انقلاب ادبی انتقادی ازتجدد افراطی است. مقایسه شود با: «ازصبا تانیما» ۲/۴۱۷-۴۱۶ راجع‌به شعرهجایی‌دولت‌آبادی‌وتلقی وحید دستگردی ازآن رجوع شود به نقد نویسندهٔ این سطور برکتاب «ازصبا تا نیما» در: نه شرقی، نه‌غربی، انسانی/۳۱۳

۴۵. مجلهٔ «دانشکده» ۴/۱

۴۶. محمد قزوینی، بیست‌مقاله ۱۳۳۳، ۲۰/۱

۴۷. محمد قزوینی، دیوان حافظ، مقدمه/کو

۴۸. ایضاً، همانجا/که

۴۹. مجتبی مینوی، نقد حال/۵۳۲

۵۰. این رساله به‌وسیلهٔ هانری ماسه به‌زبان فرانسوی ترجمه‌شده‌است‌وبا مقدمه‌یی‌کوتاه در«مجلهٔ مطالعات‌اسلامی» *Revue des Etudes Islamiques* دفتر اول سال ۱۹۳۹ چاپ شده‌است. دراین مقدمه‌گفته شده‌است‌که این پیام، نامهٔ فنه‌لون را به‌آکادمی فرانسه به‌خاطر می‌آورد، هرچندکه فروغی ازآن استفاده نکرده‌است.

۵۱ و۵۲. مقالهٔ تقلید وابتکار، مجلهٔ «آموزش وپرورش» سال ۱۰

۵۳. سعدی وحافظ، مجلهٔ «آموزش وپرورش»، سال۱۰ شمارهٔ ۲

۵۴ و۵۵. کسروی، حافظ چه می‌گوید، چاپ دوم/۲۷-۲۵

۵۶. کسروی، درپیرامون زمان/۶

۵۷. ایضا، همان مأخذ/۹

۵۸. درباب این مجموعه، رجوع شود به‌مقالهٔ نگارنده، مجلهٔ «فرهنگ وزندگی» ۱۰ /۱۵۳-۱۶۰

۵۹. درباب فروزانفر وفهرست مقالات تحقیقی‌وانتقادی او رجوع شود به‌شمارهٔ‌مخصوص مجلهٔ «دانشکدهٔ ادبیات طهران»، ۱۱/۱۳۵۴-۴

۶۰. دربین کوششهایی که طی سالهای اخیر درزمینهٔ نقد ادبیات گذشتهٔ ایران بادید تازه انجام شده‌است می‌توان ازبررسی‌های شاهرخ مسکوب تحت عنوان «مقدمه‌ای بررستم واسفندیار» (۱۳۴۸) و«سوك‌سیاوش»(۱۳۵۰) یادکردکه‌غالباً معرف طرز«نقدمبتنی برتحقیق درصورتهای‌مثالی» (Archetypal Criticism) است‌وبرای‌نمونه‌های غربی این طرزنقد می‌توان رجوع کرد به‌کارهای Gilbert Murray و دیگران درمأخذ ذیل: Scott, W.S., Five Approaches of Literary Criticism/247-313
همچنین دربین نقدهای تازه‌یی که طی سالهای اخیر از ادبیات گذشتهٔ ایران انجام‌شده است باید ازکتاب صور خیال، اثر دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی نام برد که بررسی مسألهٔ Image است درشعرفارسی تا پایان قرن پنجم. درباب این اثر ومعرفی‌آن رجوع شود به‌مقالهٔ ضیاء موحد درکتاب امروز، شمارهٔ مهرماه ۱۳۵۰؛ اثردیگری که درزمینهٔ نقد ادبیات گذشته (صدوپنجاه‌سالهٔ اخیر)ایران درخور ذکرست‌عبارتست ازکتاب «ازصبا تا نیما» اثر یحیی آرین‌پور، در دو مجلد، ۱۳۵۰که برای بعضی ملاحظات‌درآن‌باب می‌توان‌رجوع کرد به‌مقالهٔ دکترشفیعی کدکنی،در«کتاب‌امروز»، شمارهٔ خرداد ۱۳۵۱ ومقالهٔ نویسندهٔ‌کتاب حاضر، در راهنمای‌کتاب ۱۳۵۱، و مجموعهٔ: نه‌شرقی، نه‌غربی، انسانی،۳۱۵/۱۳۵۴-۲۷۷

۶۱. در زمینهٔ نقد شعر ونثرامروزکثرت وتنوع بررسی‌هایی که‌درطی سالهای اخیر انجام یافته‌است امکان ذکرتعدادی ازآنها را ـ وگرچند فقط به‌عنوان نمونه‌باشد ـ دشوار می‌کند. معهذا درینجا می‌توان از طلا در مس (۱۳۴۷)، وقصه‌نویسی (۱۳۴۸)،اثر دکتررضا براهنی وازکتاب شعرنو از آغاز تا امروز، اثر محمد حقوقی (۱۳۵۱) یاد کرد. مقالهٔ انتقادی جالب ومحققانهٔ احمدسمیعی درباب‌کتاب اخیرنشان می‌دهدکه درین زمینه نقد دقیقی‌که به‌نوعی «شناخت بی‌شایبه» نزدیك‌باشد هنوز امیدی برای ظهورندارد: کتاب امروز، شمارهٔ بهار۲۲/۱۳۵۲-۱۸.معهذا اشارت به‌بعضی‌مقالات مصطفی‌رحیمی، ودکترمحمدعلی اسلامی ندوشن نیز درباب مطالعات راجع به‌ادب امروزضرورت دارد. آثار انتقادی دکتراسلامی مخصوصاً از دیدگاه ادبیات تطبیقی هم درخوربررسی است‌که بینش‌اجتماعی جالبی را نیز ارائه می‌کند.

۱۷

۱. تأثیرفلسفه در نقد ونقادی حتی‌آنجاکه نقدمی‌خواهد خود را از نفوذ عقاید فلسفی‌دور نگهدارد نیز محسوس است. رولان بارت تمام نقد معاصر فرانسه را به‌دونوع‌تقسیم می‌کند: نقدی‌که وی‌آن را «نقد دانشگاهی» (Critique Universitaire=) می‌خواند ودر فرانسه مبتنی‌بر شیوهٔ تحقیقی گوستاولانسون و اتباع اوست، ونقدی‌که وی آن‌را «نقد تفسیری» (Critique D'Interpretation) می‌خواند وآن‌رانقد «مرامی» (Ideologique) خواندن هم روا می‌داند. نقد اخیر به‌عقیدهٔ او عبارتست از هرگونه نقدی‌که آثار ادبی را برمبنای عقاید فلسفی تفسیر می‌کند و ازین حیث نقادیهایی‌که منتقدان برمبنای‌فلسفهٔ اصالت وجود، آیین مارکس، یا تحلیل‌روانی‌انجام می‌دهند وهمچنین هرگونه نقدی‌که مبتنی براین‌گونه مقولات باشد نقد تفسیری‌است. معهذا نقد دانشگاهی هم‌که نقد تفسیری را نوعی عدول‌از هدف واقعی نقد می‌خواند و خود درعمل طالب نیل به‌عینیت وبیطرفی‌کامل است در واقع چنانکه رولان‌بارت تبیین می‌کند خودش مبتنی برفلسفهٔ تحققی (Positivisme) است‌که‌آن نیز چنانکه بارت‌ازمانهایم نقل می‌کند خود نوعی مرام فلسفی است وبدینگونه هر نوع نقـدی، کمابیش ، متأثر از مرام وعقیده‌یی‌فلسفی است وبه‌وجهی نقد تفسیری محسوب است. برای تفصیل درین باب رجوع شود به:

Roland Barthes, Essais Critiques, 1964/246-251

۲. البته‌منتقدان، نقد مبتنی برتفسیر متن Explication de Texte را جزبه‌ندرت از مقولهٔ نقد نو به‌معنی اخص تلقی نکرده‌اند اما خود اصطلاح نقد نو را هم بعضی مخالفـان‌آن در معنی نقد بـی‌پایه، کم عمق، و بـازاری به‌کاربرده‌اند ازاین‌رو جز جویل‌اسپینگارن‌که‌شیوهٔ نقد خودرا به‌این‌نام خوانده‌است‌کسانی‌چون‌الن‌تیت، بلاکمر، وکنت‌برك‌که نقدشان با این عنوان شهرت یافته است این تسمیه را دربارهٔ شیوهٔ کار خویش پذیرفتنی نیافته‌اند. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Preminger, A. (Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*/ 567-568

۳. بدون‌شك تعالیم عمدهٔ فلسفی را که به‌قول «ژان‌پل‌سارتر» تجاوز از آنها تاوقتی که تاریخ در جهت معینی پیشرفت کافی نکرده باشد میسر نیست، با آنچه مرام فلسفی یا «مرام» Ideologie می‌خوانند نباید اشتباه کرد. نزد سارتر این گونه تعالیم عمدهٔ فلسفی شامل تعالیم دکارت ولاك، تعالیم کانت وهگل، ودرعصر ما تعلیم کارل مارکس بوده است. معهذا آنچه در طرز تبیین وتفکر شاعران ومنتقدان تأثیر می‌گذارد تنها تعالیم عمده‌یی که سارتر می‌گوید نیست. مرام‌های فلسفی از جمله همان تعلیم اصالت وجود او که به‌تعبیر خـودش جز نوعی «مرام» فلسفی چیزی نیست نیز تأثیرهای قابل ملاحظه‌یی در طرز تلقی وتبیین تعدادی متفکران ومنتقدان عصر ما برجای نهاده‌اند. ازین‌رو، در متن حاضر نه‌فقط از تعلیم سارتر به‌عنوان نوعی فلسفه ـ فکر فلسفی ـ یاد شده است بلکه درتعلیم فروید، داروین وحتی شیلر هم به‌همین چشم نگریسته شده است. برای تفصیل بیشتردرمورد عقاید سارتر درباب فلسفه‌های خلاق رجوع شود به: ژان‌پل‌سارتر، نوشتهٔ موریس کرنستن، ترجمهٔ منوچهر بزرگمهر/۱۴۹-۱۴۸

۴. Paul Van Tighem, *Le Romantisme dans la Litterature Europeenne*, 1948/507

۵. Delbos, *la Philosophie Pratique de Kant*/117

۶. درین باره رجوع شود به:
Ricarda Huch, *Les Romantiques Allemands*, 1933/125
تأثیر کانت در شعر ونقد کالریج نیز معرف نفوذیست که تعلیم کانت در پیدایش و توسعهٔ مکتب رمانتیك اروپایی دارد. جهت تفصیل بیشتر مقایسه شود با:
Lovejoy, A.O., *Essays in the History of Ideas*, 1960/254-276

۷. Collingwood, R.G., *The Idea of History* /104
برای اطلاعات بیشتر درباب تاریخنگاری شیلر وارتباط آن با تعلیم کانت رجوع شود به: تاریخ در ترازو /۹۳-۹۲

۸. درباب هردر جای دیگرمخصوصاً درکتاب تاریخ در ترازو/۲۱۵-۲۱۳ با تفصیل بیشتر سخن گفته‌ام. همچنین درین‌باره رجوع شود به:
Lovejoy, A.O., *Essays in the History of Ideas*, 1960/166-182
برای تفصیل بیشتر راجع به‌تفـاوت رمانتیك وکلاسیك ازنظر گوته و همچنین جهت بررسی تأثیری که بحث شیلر راجع به‌شعرساده و شعراحساساتی درادبیات عصر داشت رجوع شود به مقالات توماس مان، ترجمهٔ ابوترابسهراب، ۱۳۵۱/۷۰-۶۹

۹. Brehier, E., *Philosophie Moderne*, II/738

۱۰. این مراحل سه‌گانه‌را محمدعلی فروغی در سیر حکمت در اروپا، ضمن تفسیر فلسفهٔ هگل به‌عبارات: نهاد، برابرنهاد، وبرنهاد ترجمه‌کرده‌است‌که البته مقبول و شایع نشده است. برای نمونهٔ اینگونه تقسیم‌بندیهای سه‌گانه درفلسفهٔ هگل رجوع شود نیز به‌همین سیر حکمت در اروپا، ج ۳/۶۳و۶۹

۱۱و۱۲. Wellek, R., *Op.Cit.*/320-32/,309

۱۳. Renan, E., *L'Avenir de la Science* 1894/38

۱۴. درباب «طبیب غیبی ومعالجهٔ کنیزك» درمثنوی رجوع‌شود به‌فروزانفر، شرح مثنوی شریف ۱۳۴۶، ۱/۵۰-۴۱ که مآخذ قصه ونظایرآن‌نیز بیان شده‌است. برای‌تفصیل بیشتر درباب بیماری «آنا» ومعالجهٔ فروید وبروير، رجوع شود به‌مقالهٔ امیرحسین آریان‌پور، مجله صدف، سال اول شمارهٔ ۴و۵

۱۵. برای تفصیل بیشتری درباب مسایل مربوط به‌روانکاوی ونقد ادبی‌رجوع شود به:
Horton-Edwards, *Backgrounds of American Literary Thought*, 1952/352-59

۱۶. Challaye, F., *Freud*/15-16

۱۷. مقالات توماس مان، ترجمهٔ مذکور در یادداشت شمارهٔ ۸/۳۰۶

۱۸. ام.ال. فون‌فرانتس، در انسان وسمبولهایش، اثر یونگ ودیگران، ترجمهٔ ابوطالب صارمی/۵۱۴

۱۹. برای اطلاع اجمالی درباب یونگ وجهان‌بینی او رجوع شود به‌مقالهٔ دکترسیمین مصطفوی رجالی، مجلهٔ «سخن» ۱۲/۶۵۸-۶۵۱؛ تعدادی از آثار یونگ وهمچنین بعضی بررسی‌هایی‌که دربارهٔتعالیم اوانجام شده‌است اکنون به‌زبان فارسی دردسترس طالبان هست‌که ذکر فهرست‌آنها درینجا موردنظرنیست. نیز مقایسه شود با: محمد خلف‌الله، من‌الوجهةالنفسیه، ۱۹۴۷/۱۱-۱۰

۲۰. Scott, W.S., *Five Approaches*/247-251

۲۱. Challaye, F., *Petite Histoire des Grandes Philosophies*,/273

۲۲. درباب رسالهٔ برگسون راجع به«خنده» وتفصیل نظریات او درین‌باب، رجوع شود به محمدآشنا، خنده ازنظر برگسون، مجلهٔ «سخن»،سال‌سوم؛مقایسه شود با دو اثر ذیل‌که نظریهٔ زیباشناسی برگسون وانعکاس‌آن‌را درادبیات بررسی‌کرده‌اند:

– Szathmary, A., *The Aesthetic Theory of Bergson*, Cambridge 1937

– Arbur, R., *Henri Bergson et les Lettres Françaises*, 1955

۲۳. Horton-Edwards, *Op.Cit.*/175-180

۲۴. Sartre, J.P., *la Nausée* 1942/165-170

۲۵. خود وی دردفاع ازین تعلیم فلسفی خویش مقاله‌یی داردکـه برهمین جنبهٔ فلسفهٔ اصالت وجود تکیه دارد. عنوان‌آن درترجمهٔ فارسی بدینگونه است:
اگزیستانسیالیسم واصالت بشر، ترجمهٔ مصطفی‌رحیمی، طهران ۱۳۴۵

۲۶. Wellek-Warren, *Theory of Literature*/107

۲۷. درواقع همین تصور ملازمهٔ بین اثرادبی با نوعی تعلیم فلسفی یا اجتماعی است‌که بعضی منتقدان را درنقد هراثر بـه‌جستجـوی آنچه مفهوم و «پیـام» (Message) نویسنده‌است وامی‌دارد. مانیی C.E Magny منتقد معاصرفرانسوی می‌گوید برای منتقد، اثر ادبی تنها یك سرگرمی موقت وگذرا نیست نشانه و برگه‌یی است‌که از زندگی روحانی نویسنده باقی‌مانده‌است وبه‌مثابهٔ‌آن کفش‌های‌سرپایی‌است‌که‌می‌گویند انباذقلس فیلسوف قبل ازآنکه خودرا به درون دهانهٔ‌آتشفشان بیندازد درکنارهٔ آن ازخود به‌جای‌گذاشت. معهذا باید توجه داشت که درك مفهوم «پیام» نویسنده هم که غالباً ممکن است مضبوط ومربوط نیز نباشد، به‌هیچوجه‌کار آسانی نیست. برای تفصیل بیشتر رجوع شودبه: Carloni- Filoux, *Op.Cit.*/59

۲۸. Frischeisen-Kohler (ED.), *Weltanschaung, Philosophie, Religion*, Berlin 1911/3-54

۱۸

۱. مقایسه شود با تعریف حکمت درنزدحکماء اسلامی. ازجمله‌عبارت‌ذیل است که‌حکمت را موافق مشرب فلاسفهٔ مسلمین تعریف می‌کند: الحکمة علم‌باحوال‌اعیان‌الموجودات علی ماهی علیه فی‌نفس‌الامر بقدرالطاقةالبشریه، شرح‌الهدایةالاثیریه، للمیبدی/۳

۲. Preminger, A(Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*/ 160-161

۳. برای قول ارسطو درباب تاریخ وشعر رجوع شود به‌فن شعر ارسطو، ترجمهٔ نگارندهٔ این سطور، ۱۳۴۳/۴۸-۴۷ مقایسه شود با تاریخ در ترازو/۳۰-۲۷

۴. آناتول‌فرانس می‌گوید اگر کسی تاریخی‌ازانتقادهایی که برآثاری‌چون همات، کومدی الهی، وایلیاد نوشته‌اند تدوین کند اثربسیارجالبی خواهد بود. فی‌المثل، ایلیاد برای ما ازآنجهت مایهٔ مسرت خاطرمی‌شودکه نوعی حالت بدوی ووحشی درآن‌کشف می‌کنیم، اما درقرن هفدهم هومر را بدان سبب ستایش می‌کردندکه قواعد و اصول حماسه‌سرایی را رعایت‌کرده بود. عقاید قدما امروز نزد ما مضحک می‌نماید وعقایدما نیز شاید یکدوقرن دیگر برای‌آیندگان‌مضحک‌جلوه‌کند. درادبیات، به‌قول‌آناتول‌فرانس هیچ عقیده‌یی‌نیست‌که عقیدهٔ مخالفی درمقابل‌آن نتوان‌عرضه‌کرد. برای تفصیل‌رجوع شود به: Vernon Hall, *Op.Cit.*/122-123

۵. Kant, *Critique de Jugement,I,* 9,17

۶. درباب تاریخ‌گرایی ومسایل‌آن جای دیگر به‌تفصیل سخن‌گفته‌ام. رجوع‌شود به: تاریخ در ترازو/۲۲۵-۲۲۲

۷. دربارهٔ اقتضای معنی‌کلمهٔ نقدکه متضمن مفهوم عیبجویی نیزهست. رجوع شود به

همین کتاب یادداشتها، فصل۱ شمارهٔ/۳. تلقی مخالف این مفهوم امریست که‌رابرت‌براونینگ بدان اشارت دارد. براونینگ نقد را عبارت می‌داند ازتمیز زیبایی یاامرزیبا (Distinguishing of Beauty=) که لازمهٔ آن سعی درکشف‌وجستجوی محاسن کلام است نه‌معایب‌آن. سعدی‌وحافظ هم‌ظاهراً به‌نظیر همین‌معنی‌نظردارندکه‌به‌ترتیب درهمین مضمون گفته‌اند:

همه‌عیب‌خلق‌دیدن‌نه‌مروتست‌ومردی — نظری به‌خویشتن‌کن‌که همه گناه‌داری
کمال سرمحبت به‌بین نـه نقص‌گنـاه — که هرکه بی‌هنر افتد نظر به‌عیب‌کند

۸. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/82

۹. S. Johnson, *Rambler*/158

۱۰. Shipley,J.T., *Op.Cit.*/83

۱۱. درباب ارزیابی ارزش‌ها ومنشأ آن ازدیدگاه ریچاردز رجوع شود به کتاب حاضر فصل۱۵/۶۰۳-۶۰۰؛ راجع به‌قول منقول درینجا رجوع شود به:
Shipley, J.T, *Op.Cit.*/82

۱۲. Wellek-Warren *Theory of Literature*/3

۱۳. Carloni-Filoux, *la Critique Litteraire*/64

۱۴. شوقی‌ضیف، النقدالادبی/۷۱

۱۵. ازجمله رجوع شود به ابن‌شرف قیروانی، مسائل‌الانتقاد، متن با ترجمهٔ فرانسوی، طبع شارل‌پلا/۷۹

۱۶. Wellek-Warren, *Op.Cit.*/264

۱۷. Ker, W.P., *Essays*, I/100 c.f. T.S. Eliot, *Sacred Woods*/142

۱۸. F.W. Bateson, *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934/VI

۱۹. «آندره روسو» منتقد معاصرفرانسوی خاطرنشان می‌کندکه سبك بهتر ازهرچیزدیگر شخصیت نویسنده‌را ارائه می‌کند. به‌همین سبب خوداو می‌کوشد تا ازطریق‌بررسی دروسیلهٔ تعبیر،«حقیقت درونی» نویسندگان راکشف‌کند. رجوع شود به:
Carloni-Filoux, *Op.Cit.*/116

۲۰. کتاب حاضر/۶-۲۵۵ مقایسه شود با مقالهٔ دکترقمرآریان،مجلهٔ «دانشکدهٔ ادبیات» مشهد ۱۳۵۲/ سال دوم، شمارهٔ ۹

۲۱. ادب‌کاتب عبارت بود ازمجموعهٔ تهذیب وتربیتی‌که برای کاتبان دستگاه خلافت لازم شمرده می‌شد والبته غیراز ادب نفس‌که تربیت مناسب برای یك ندیم وجلیس محرم ومطمئن ومؤدب را شامل می‌شد، متضمن معارف وهنرهای‌گونه‌گون ازقرآن وحدیث ولغت وانشاء وخط وشعروحساب وشطرنج وامثال‌آنها نیزبود. برای‌تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع‌شود به: شعر بیدروغ، شعر بی‌نقاب/۳۴-۲۸

۲۲. درباب جنبهٔ ایرانی این ادب وارتباط‌آن با فرهنگ دبیران عهدساسانی‌رجوع‌شودبه:
Von Grunebaum, G., L'islam Medieval/279-281

۲۳. مقایسه شود با: رد برمنتقدان، اثر مارسل پانیول، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، مجلهٔ «سخن» ۱۳/۱۵-۶

۲۴. ژان‌پل‌سارتر، ادبیات چیست؟ ترجمهٔ مصطفی‌رحیمی وابوالحسن نجفی/۵۳-۴۸

۲۵. درباب شکایتهای منوچهری رجوع شود به: دیوان منوچهری، چاپ‌دبیرسیاقی۱۳۲۶ /۷۱-۶۹و۱۱۳

۲۶. درحقیقت هرچند بعضی منتقدان به‌بهانهٔ‌آنکه درعصرما نه‌معیاری متفق‌علیه‌هست و نه جزم ویقینی فلسفی وجود دارد قضاوت دربارهٔ‌آثار ادبی را ناروا یاغیرممکن می‌شمارند معهذا جنبهٔ شخصی وانسانی خودآنها نیز همیشه به‌نحوی درآثارشان جلوه دارد. کلودروا خاطرنشان می‌کندکه اینگونه منتقدان هرچند از روی ضرورت‌منطقی امرقضاوت‌را ناروا می‌یابند باز درعمل نمی‌توانند ازآن احترازکنند چراکه هرکس درذهن خویش نظام خاصی برای «ارزش‌ها» دارد که اساس فکراوست وخود او هم ممکن‌است‌گه‌گاه نسبت‌به‌آن‌نظام خاص«شعور» نداشته‌باشد اما همین‌هم‌که در بعضی موارد انسان ارزش‌ها را نفی می‌کند یا نادیده‌شان می‌گیرد خود نوعی توجه به‌ارزش‌ها و درواقع نوعی قضاوت است. آندره‌تریو می‌گوید هرنقدی متضمن قضاوت

دربارهٔ ارزش‌هاست وحتی آنجاکه نقد می‌خواهد وانمودکندکه ازین کار اجتناب دارد باز درواقع کاری جز این نمی‌کند. برای تفصیل رجوع شود به:
Carloni-Filoux, *Op.Cit.*/112-113

۲۷. L. Roustan, *Anthologie de la Litteruture Allemande*, 1923/131

۲۸. «پل‌سوده» (۱۹۲۹-۱۸۶۹) منتقد فرانسوی‌درین‌باره سخنی‌معروف‌داردکه‌می‌گوید ادبیات وجدان انسانیت است و نقد وجدان ادبیات است پس دیگرچیست‌که ازآن برتواند گذشت؟اما با این‌طرزتلقی، کسانی که حکم‌وجدان‌راخودبه‌تنهایی برترازهرچیز می‌خوانند می‌توانند ادعاکنندکه اخلاق، دین، مصلحت اجتماعی ومعیارهای فنی هیچ یك‌رأساً قابل‌توجه نیست وآنچه‌منتقد می‌گوید حکم‌وجدان‌است وهیچ‌چیزمافوق آن وجود ندارد. با توجه به‌اینکه این «وجدان» در نزد هرمنتقد ممکن است حکم دیگری کند پیداست‌که وسوسهٔ خودپرستی‌هم درحکم راه پیدا می‌کند وحکم این‌گونه «وجدان» نمی‌تواند ازشایبهٔ اغراض نیز مصون باشد. درعین‌حال گفته شده‌است که اگر ادبیات وجدان زندگی ونقد، وجدان ادبیات باشد دیگر نقد نمی‌تواند به‌تحقیق کردن وطبقه‌بندی اکتفاکند. درینصورت نقش‌آن نقش چراغ راهنمای دریایی یانقش نیروی محرکه دردستگاه خودکارخواهد بود. رجوع شود به:
P.Boisdeffre, *Litterature D'Aujourd'hai*/714

فهرست کتب و رسالات*

آئین سخنوری، ۶۵۰.
آئین نامه‌نبشتن، ۱۸۴.
آئین نگارش تاریخ، ۶۶۰.
آتالی، ۷۲۹.
آتش، ۶۰۷.
آتشکده آذر، ۲۶۶.
آخرین امیرخاندان بنی‌سراج، ۱۱۴.
آزادیستان (مجله)، ← مجلهٔ آزادیستان
آشتیگر، ۳۷۲، ۳۷۳.
آفریدگار دوم، ۶۷۴.
آلام سامسون، نمایشنامه...، ۴۷۵.
آنچه ازفلسفهٔ هگل زنده است وآنچه مرده است، رساله...، ۵۸۴.
آوا، مجله...، ۵۸۶.
آوازه خوان کله طاس، ۶۱۵.
آیندهٔ علم، ۶۸۱.

الابانه، ۹۸، ۱۰۳، ۱۵۶.
الابانه‌عن‌سرقات‌المتنبی‌لفظاًومعنی← الابانه
ابدع‌البدایع، ۶۴۶.
ابرها، نمایشنامه...، ۲۷۸.
ابلیس، ۵۵۱.
ابن‌رشد وفلسفهٔ او، ۷۲۱.
ابن‌الرومی حیاته وشعره، ۱۷۷.
اپرای‌کارمن، ۷۲۸.
اتللو، ۴۸۳.
الاثنی عشریات، ۶۲۹.
احساسات‌آکادمی درباب سید، ۴۳۸.
احساس تراژیک زندگی، ۵۸۰.
اخبارابی‌تمام، ۱۵۳.
اخبارپارناس، ۳۶۶.
اختیارات شاهنامه، ۱۹۸
اخلاقیات کبیریا اخلاقیات کتاب ایوب، ۳۴۶.
ادب الکاتب، ۱۴۵، ۱۶۳.
ادبیات ایتالیای‌نوین، ۵۸۴.
ادبیات تطبیقی، مجله...، ۵۷۶ .
ادبیات چیست، ۵۷۹، ۷۰۰، ۷۲۸.
ادبیات معاصر، ۶۶۰.
ادبیات وآیات، ۵۰۳.
ادبیات وانسان غربی، ۶۹۴.
ادبیات وزندگی، ۵۳۱.
ادیپ، نمایشنامه...، ۴۴۳.
ادیپوس، منظومه...، ۵۷، ۳۹۶، ۴۸۳.
ادینبورو، مجله...، ۴۹۰، ۴۹۹.
ارزش احساسات، ۶۶۲.
ارمغان، مجله...، ۶۴۶، ۶۵۹.
ازپرویز تا چنگیز، ۶۵۰.

* این فهرست به‌کوشش دوست‌جوانم سیدمحمدترابی دانشجوی دکتری‌ادبیات تهیه‌شده‌است وازایشان متشکرم.

ازدواج فیگارو، ۴۵۰.
اساس الاقتباس، ۲۳۲، ۲۴۵.
اسپانیا درتاریخ، ۵۸۲.
استادان پیشین، ۴۶۳.
استاد کوره‌ها، ۷۲۹.
استاد نوروزپینه‌دوز، نمایشنامه...، ۶۴۰.
اسرارالبلاغه، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸.
اسرارالتوحید، ۲۵۳.
اسرارالشهاده، ۶۳۳.
اسکندرنامه، ۱۱۸، ۲۱۹.
اشتقاق، ۳۴۴، ۳۴۹، و نیز رش←اصول
اشعارغنائی، ۴۸۹.
اصل انواع، ۶۸۴.
اصول، ← اشتقاق
اعترافات یک افیون گسارانگلیسی، ۴۹۶.
اعجازالقرآن، ۱۶۵.
اعراف، ۵۱۷.
اعمال‌العلوم، ۶۲۹.
اغانی، ۹۳، ۱۳۹، ۱۶۰، ۲۳۹.
افلاطون وآئین افلاطون، ۵۰۵.
الایه، مجموعهٔ مقالات، ۴۹۵.
السید، ۳۳۴.
الف لیل‌ولیله، ۹۲.
الفیه‌ابن‌مالک، ۱۷۴
الوان، ۱۷۸.
امالی ثعلب، ۱۵۰.
امالی قالی، ۱۶۳.
امیل، ۶۷۱.
انجمن خاقان، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱.
انجیل، ۹۱، ۳۴۱، ۳۵۳، ۳۸۹، ۴۱۱، ۴۳۲، ۵۳۶.
اندکی ازهمه چیز، مجله، ۵۴۰.
اندیشهٔ سروانتس، ۵۸۲.
اندیشه‌هائی درباب لونژن، ۴۴۲.
اندیشه‌های‌انتقادی‌درباب‌شعرونقاشی، ۴۴۹.
اندیشه‌های کیخوته، ۵۸۱.
انحطاط فن خطابه، ۳۲۶.
انساب، ۲۰۴.
انشاءالله وماشاءالله، رساله...، ۶۳۸.
انه‌ئید، ۷۶، ۱۱۸، ۴۱۹، ۴۷۴.
انیس‌العشاق، ۲۲۴، ۲۴۹، ۲۵۰.
اوبلوموف، ۵۴۴، ۵۴۸.
اودیسه، ۹۴، ۲۷۶، ۲۸۴، ۳۰۰، ۳۰۲، ۴۷۴، ۴۸۴، ۵۱۵.
اورشلیم نجات یافته، ۳۶۰.
البیان والتبیین، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۶۰، ۱۶۳.
اوستا، ۱۸۱، ۱۸۴، ۶۵۸.
اوگنی اونه‌گین، ۵۵۱.
اولیس، ۴۰۳.
ایتالیای رسته ازگوتها، ۳۶۰.
ایزوت، ۵۷۳.
ایفی‌ژنی، ۴۴۱.
ایفی‌گنی درتورید، نمایشنامه...، ۴۲۶.
ایکارومنیپ، ۳۰۶.
ایلیاد، ۷، ۷۶، ۹۴، ۲۷۶، ۲۸۴، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۴۸۴، ۵۱۵.
ایون یا شعر وشاعری، رساله...، ۲۸۵.

باب ابتداکلیله‌ودمنه من کلام بزرجمهر بختگان، ۱۸۴.
با برنامه، ۲۵۶.
بازرس، ۵۴۶
بحث درباب انسان، ۴۸۴.
بحثی درتصوف، ۶۶۱.
بحورالالآلی، ۲۶۹.
بختیارنامه، ۱۱۵.
براهین‌العجم [فی‌قوانین‌المعجم]، ۲۷۰، ۲۷۳، ۶۳۲.
برباد رفته، ۶۰۶.
بررسی درباب صرع، رساله...، ۶۸۸.
بررسیهای‌انتقادی، ۳۷۹.
بررسیهای‌انتقادی‌تازه، ۳۷۹.
برگهای‌علف، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸.
برهان جامع، ۶۲۸.
بشاربن‌برد، (نام‌کتابی‌ازابراهیم‌مارنی) ۱۷۶

بلای‌هوش ، ۵۴۲، ۵۴۶.
بنیاد انواع، ۷۲۱.
بنیاد طبیعت شناختی شعر ، ۵۸۹.
بوستان، ۶۵۰.
بهارستان (جامی)، ۲۳۶.
بهار و ادب فارسی، ۶۵۷.
بهرام و دلارام، ۹۲.
بهشت گمشده (میلتون)، ۷، ۴۱۶، ۴۶۸، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۸۴.
بیچارگان، ۵۴۹.
بیزانس، ۵۳۶.
بیست مقالهٔ قزوینی، ۶۴۷، ۶۵۰.
بیداری‌فینی‌گان، ۶۰۹.

پارتسی فال، ۴۰۸.
پانزده گفتار ، ۶۶۳.
پدران و فرزندان، ۵۶۰.
پنجم مه، ۳۷۵.
پیام کافکا، ۶۶۲.
پیام من به‌فرهنگستان، ۶۵۰، ۶۵۲.

تائیّه (قصیده)، ۵۵.
تاجرونیزی، ۹۸.
تارتوف ، نمایشنامه...، ۵۵
تاریخ آداب‌اللغةالعربیه، ۱۷۶.
تاریخ ادبیات، (برونتیر)، ۴۶۵.
تاریخ ادبیات ادوارد براون، ۲۶۸.
تاریخ ادبیات ایتالیا، ۳۷۹.
تاریخ ادبیات ایران (رضازادهٔ شفق)، ۶۶۱.
تاریخ ادبیات فرانسه، ۴۵۹.
تاریخ اسپانیا، ۳۸۸.
تاریخ انتقادی ادبیات اسپانیا، ۴۰۲.
تاریخ بیهق، ۶۵۹.
تاریخ بیهقی، ۶۶۱.
تاریخ پطرکبیر، ۶۳۶.
تاریخ تصوف، ۶۶۱.
تاریخ تطور نثرفارسی، ۶۵۶.
تاریخ تنزل و خرابی دولت روم، ۶۳۶.
تاریخ جنگهای سی ساله، ۶۷۲.
تاریخ داستان‌نویسی انگلیسی، ۶۰۷.
تاریخ طبرستان، ۶۵۹.
تاریخ عربستان، ۶۵۰.
تاریخ علوم اسلامی، ۶۵۰.
تاریخ قدیم یونان، ۳۱۲.
تاریخ مجمع ترنتو، ۳۶۶.
تاریخ نقد ادبی در رنسانس، ۳۸۱.
تاریخ هنر، ۴۲۱.
تاریخ هنر در نزد پیشینیان، ۴۲۱.
تاریخ یمینی، ۲۰۲.
تازیانهٔ ادبی، ۳۷۰.
تألیف کلام، ۲۴.
تألیف کلمات، ۳۰۵.
تتمةالیتیمه، ۱۶۰، ۱۹۰، ۶۶۱.
تجدد، روزنامه...، ۶۴۱.
تحفهٔ سامی، ۲۶۴.
تحفةالکرام ۶۲۹.
تحفةالملوك، ۶۲۵.
تحقیق در باب شعر نمایشی، ۴۷۹.
تحقیق در باب‌موارد استعمال وفواید هنرهای زیبا، ۵۱۲.
تحقیق دربارهٔ کروچه، ۵۸۷.
تحول انواع ادبی ، ۶۸۵.
تحول موسیقی از درام، ۴۳۲.
تذکرةالاولیاء، ۹۹.
تذکرهٔ دولتشاه (تذکرةالشعراء)، ۲۲۵، ۲۳۹، ۲۴۲.
تذکرهٔ شاه طهماسب صفوی، ۲۵۴.
تذکرهٔ هفت اقلیم، ۱۸۹، ۲۶۷.
تذکرهٔ یخچالیه، ۲۷۰.
ترانه‌های اوسیان، ۴۲۴.
ترانه‌های خیام، ۶۶۲.
ترانه‌های عامیانه، ۴۱۸.
ترانه‌های موسه، ۶۹.

تربیت، روزنامه...، ٦٤٢.
تربیت سخنور، ٣٢٦، ٣٢٧.
ترجمان‌البلاغه، ٧٨، ١٠٣، ١٨٩، ٢٠٣، ٢٠٤.
ترجمهٔ روسی داستان رستم و سهراب، ٥٤١.
ترجمهٔ سیرت جلال‌الدین، ٦٢٠.
تریستان، ٤٠٨، ٥٧٣.
تشنیف‌السمع فی انسکاب‌الدمع، ١٧٤.
تصاویر خیالی، ٥٠٥.
تصویر دوریان‌گری، ٥٠٥.
تطور انواع ادبی ← تطور انواع در ادبیات
تطور انواع در ادبیات، ٧١، ٤٦٥.
تقلید «رساله»، ٣٠٤.
تقلید آثار یونانی، ٤٢١.
تقلید مسیح، ٤١١.
تلخیص‌المفتاح، ١٧٤.
توراة، ٩١، ٣١١، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٥٧، ٤٩٧، ٥٠٢، ٥٣٦.
التوسل الی‌الترسل، ٢٠٠.
توطئهٔ فیسکو، نمایشنامه...، ٤٢٥.
تولا، ٩٩.
تهذیب‌اللغهٔ ازهری، ١٨٩.
تیمور لنگ.

ثعلبه، ٤٩٠، ٤٩٩.

جاسوس، ٥١٤.
جام جم اوحدی، ٦٤٦.
جامع‌الشتات، ٦٢٩.
جامع‌الفنون، ٦٢٩.
جانورنامه، ٦٣٦.
جایر، ٤٩٩.
جریانهای عمده در اندیشهٔ امریکائی، ٦٠٥.
جعفرخان از فرنگ آمده، ٦٤٠.
جمهوری (جمهور)، ٣٨، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٨، ٤٧٥، ٦٩١.
جنگل مقدس، ٦٠٠.
جنگ و صلح، ٥٤٩.
جوامع‌الحکایات، ٢٣٩.
جهانگشای جوینی، ٦٤٧.

چرند و پرند، ٦٢٥، ٦٤٠.
چشم‌اندازهای دموکراسی، ٥٢٦.
چگونه باید تاریخ نوشت، ٣٠٦.
چند نامه به‌شاعری جوان، ٥٨٨.
چهارخطابه در باب شعر، ٥١٦.
چهارمقاله، ٧٥، ١٠٣، ١٠٩، ١٨٩، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٩، ٢٣٣، ٢٤٧، ٦٤٨، ٦٥٩.
چهارمنظومه، ٣٥٧.
چه باید کرد؟، داستان...، ٥٥٦.
چهره‌های ادبی، ٤٦٠.
چهره‌های معاصر، ٤٦٠.

حبیب‌السیر، ٢٢٥.
حدائق‌الحدائق، ٢٤٩.
حدائق‌السحر، ١٨٩، ٢٠٣، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٢٤، ٢٤٩، ٢٥٠، ٦٦١.
حدیث‌الاربعاء، ١٧٨،
حدیث‌الشعر والنثر، ١٧٨.
حرف سرخ، ٥٢٢.
حرفهای همسایه، ٦٦٢.
حریت، ٦٢٤.
حصادالهشیم، ١٧٦.
حقائق الحقائق، ٢٥٠.
حقوق بشر، ٥٠٩.
حکایات کانتربوری، ١١٥.
حلیة‌المحاضره، ١١٢.
الحمراء، ٥١٣.
حملهٔ حیدری، ٦٣٢.

خاموشی دریا، ۶۰۷.
خزه‌های یک خانهٔ اربابی کهنه، ۵۲۱، ۵۲۲.
خطابهٔ ارسطو، ۱۵۰.
خمریات منوچهری، ۶۴۳.
خمسهٔ نظامی، ۹۱، ۹۲، ۶۴۶.
خیراتیه، رساله...، ۶۲۱.

دائرةالمعارف ایتالیا، ۵۸۵.
دائرةالمعارف دیدرو، ۴۴۹.
داستان برای‌چه اهمیت دارد، ۶۰۷.
داستان پهلوانان، ۴۳۱.
داستان تجربی، ۴۵۷، ۶۸۳.
داستان جعفر برمکی، ۴۳۱.
داستان طبیعت گرای، ۴۶۵.
داستان ورتر ۴۲۵.
داستانهای دوباره گفته، ۵۲۱.
داستانی برای نقادان، ۵۲۳.
دانته زنده، ۵۸۷.
دانته ومانزونی، ۵۸۵.
دانشکده، مجله...، ۶۴۱، مجلهٔ دانشکده.
درام بورژوا، ۴۴۱.
درام شکسپیر، ۶۹.
درام نامهٔ هامبورگ، ۴۱۹، ۴۲۰، ۷۳۰.
درام‌نامهٔ هامبورگی ← درام‌نامهٔ‌هامبورگ.
درامهای ولتر، ۴۴۱.
درباب آئین وفایدهٔ ترجمه، ۳۷۲.
درباب اسپانیایی بی‌مهرهٔ پشت، ۵۸۱.
درباب اقسام وفواید علوم، ۳۵۸.
درباب امرشگفت‌انگیز، رساله...، ۴۱۶.
درباب بیان، ۳۰۰.
درباب تراژدیهای عصر اخیر، رساله...، ۴۸۳.
درباب ترجمهٔ آثارهومر، رساله...، ۵۰۳.
درباب تسلی فلسفه، ۳۴۲.
درباب جنبه‌های داستان، رساله...، ۶۰۷.
درباب سبک قدیم وجدید، ۵۵۰.
درباب سخنوری عامه، ۳۵۲.
درباب شعرا ← رساله‌ای درباب شعرا.
درباب نمطعالی ← نمط عالی.
درباب کتاب برهان حکیم ارسطو جهت شاهنشاه خسرواول، ۱۸۳.
درباب مبادی اولی، ۳۰۸.
درباب نقادی، ۴۸۵، ۴۸۶.
دربارهٔ آلمان، ۴۵۲، ۴۵۳.
دربارهٔ ادبیات، ۴۵۲.
درخت آسوریک، ۱۸۱.
درستایش دیوانگی، ۴۱۲.
دروس ادب، ۳۰۱.
درهٔ نادره. ۶۳۱.
دساتیر، ۶۳۹.
دستورزبان روسی، ۵۳۸.
دفاع ازآرکیاس، ۳۱۷.
دفاع ازدانته، ۳۷۰.
دفاع ازشعر، ۴۹۱.
دفاع ازقافیه، ۴۷۳.
دفاعنامهٔ سقراط، ۱۹.
دفاع وآرایش زبان فرانسه، ۴۳۵، ۴۳۶.
دفترطرح، ۵۱۳، ۵۱۴.
دکامرون، ۱۱۵، ۳۵۶، ۳۸۱، ۴۶۸.
دکترفائوست ← فائوست.
دلائل الاعجاز، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸.
دمیةالقصر، ۲۰۴.
دن کیخوته، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۰۵.
دن‌کیشوت، ۳۹۴ ← دن کیخوته.
دنیای جدید، ۳۹۶.
دوران عقل، ۵۰۹.
دورهٔ باستانی روم، ۳۰۳.
دوستان وآشنایان ادبی، ۵۳۱.
الدیوان، ۱۷۶.
دیوان ابن‌هانی، ۶۴۳.
دیوان ادیب‌الممالک فراهانی، ۶۴۶.
دیوان پروین اعتصامی، ۶۵۷
دیوان جلوه، ۶۳۱.
دیوان جمال‌الدین اصفهانی، ۶۴۶.

دیوان حاج ملا هادی‌سبزواری، ۶۳۰.
دیوان حافظ، ۹۲، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۶۱، ۷۰۶، ۷۰۷.
دیوان حزین، ۲۵۸.
دیوان حنظلهٔ بادغیسی، ۱۸۵.
دیوان رضاقلی خان هدایت، ۲۷۱.
دیوان روح عطار، ۲۳۲.
دیوان رودکی، ۱۹۸.
دیوان شرقی ← دیوان شرقی گوته.
دیوان شرقی‌غرب، ← دیوان شرقی گوته.
دیوان شرقی گوته، ۶۸، ۷۰، ۱۱۴، ۴۳۱.
دیوان عنصری، ۱۹۲.
دیوان غزلیات حاج‌ملااحمد نراقی، ۶۳۰.
دیوان غضایری، ۱۹۲.
دیوان قطران تبریزی، ۱۹۸.
دیوان کبیر، ۶۵۸.
دیوان مسعود سعد، ۶۵۹.
دیوان معزی، ۹۸، ۶۵۹.
دیوان منوچهری، ۱۹۱.
دیوان میرزا ابوالقاسم قمی، ۶۲۹.
دیوان ناصرخسرو، ۶۴۶، ۶۵۰، ۶۵۹
دیوان نظامی، ۶۴۶.
دیویدکاپرفیلد، ۷۲۱.

ذخرالسفاهه، ۶۳۴.
ذکری‌ابی‌العلاء، ۱۷۸.

راجع به‌آثارادبی بردگان، ۲۹۹.
راحةالارواح، ۶۲۸.
راحةالصدور، ۷۵، ۹۹، ۱۹۶، ۷۱۶.
راحةالصدور راوندی ← راحةالصدور
راسلاس، ۴۸۸.
راه بسوی قالب، ۵۹۲.
راه فائوست به‌هلند، ۶۹۴.
رباعیات خیام، ۹۲، ۴۹۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۶۱.

رسالات بهائی، ۲۰۲.
رساله اخبار پارناس ← اخبارپارناس.
رساله استاندال، ۱۲۲.
رساله اسماء الهی، ۳۸۷.
رساله انشاءالله‌ماشاءالله ← انشاءالله‌ماشاءالله.
رساله ایون یا شعر وشاعری، ۲۸۵.
رساله بیاینه، ۶۸۶.
رساله بیاینه رمانتیسم ایتالیا، ۳۷۲.
رساله تقلید، ← تقلید.
رساله خجسته، ۱۸۹.
رساله دانته درباره سخنوری عامه، ۲۵۳.
رساله درباب مطالعات وادبیات، ۳۵۷.
رساله دربدیع، ۶۴۲.
ساله درشرح احوال سلمان ساوجی، ۶۶۰.
رساله درشرح حال ابن یمین، ۶۶۰.
رسالهٔ دفاع سقراط، ۲۸۰.
رسالهٔ سخنوری‌عامیانه ← سخنوری عامیانه.
رسالهٔ عروضیهٔ قائم‌مقام، ۲۶۸.
رسالهٔ عشق وعاشق ومعشوق، ۳۸۷.
رسالة الغفران، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۹۹.
رسالهٔ فدروس، ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۸۷.
رسالهٔ فن شعردرزبان انگلیسی، ۴۷۱.
رسالهٔ قماریه، ۶۳۴.
رسالهٔ گفتاردرروش ← گفتار درروش
رسالهٔ لونگینوس، ۳۰۷ ونیزرش نمط ـ عالی
رسالهٔ مهمانی افلاطون، ۲۷۸.
رساله هفتادودوملت ← هفتاد ودو ملت
رساله‌یی درباب ابداعات، ۲۸۹.
رساله‌یی درباب داستان، ۶۰۷
رساله‌یی درباب شعرا، ۲۸۹.
رسائل رشیدالدین وطواط، ۲۰۲
رستم وسهراب، ۴۰۸، ۵۳۵، ۵۴۱.
رقص تراژیک، ۲۹۹.
رنج وعظمت استادان، ۵۹۳.
رنسانس، مجموعهٔ مقالات...، ۵۰۴، ۶۶۵.
رمانتیسم فرانسه، ۵۷۴.
روبنسون کروسوئه، ۴۰۳.

روح رمانس، ۶۰۳.
روح‌القوانین، ۴۵۳.
روزنامهٔ پرچم، ۶۵۴.
روزنامهٔ تجدد ← تجدد.
روزنامهٔ تربیت ← تربیت.
روزنامهٔ فیگارو، ۴۵۸
روزنامهٔ ملانصرالدین ← ملا نصرالدین.
روسلان ولودمیلا، ۵۵۱.
روضات، ۶۲۹.
روضهٔ خلد، ۲۳۶.
روضة الصفای ناصری، ۶۳۷.
رولاند خشمگین، ۳۶۰.
رومیووژولیت، ۹۸.
رؤیاهای ادبی، ۵۵۳.
رؤیا یا خروس، ۳۰۷.
رهزنان، نمایشنامه...، ۴۲۵.
رهنورد، ۴۸۸.
ریاض‌الشعراء، ۲۵۸، ۲۶۷.
ریاض‌العارفین، ۲۷۱، ۶۲۵.
ریحان، ۶۳۸.
ریحانة‌الالباء، ۱۷۵.
ریش‌تراش اشبیلیه، ۴۵۰.

زبان شناخت، ۴۱۴.
زنان قهرمان درداستان، ۵۳۱.
زند، ۱۸۱.
زندانهای من، ۳۷۳.
زندگی جدید، ۳۵۲.
زندگی خواب است، نمایشنامه...، ۳۹۸.
زندگی دن کیخوته وسانچو، ۵۸۱.
زندگینامه، ۵۰۸.
زندگینامه ادبی، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴.
زندگینامه شاعران، ۴۸۸، ۴۸۹.
زندگینامه ماکیاولی، ۵۸۷.
زهرالاداب وثمرالالباب، ۱۶۴.
زیبا شناخت، ۵۸۴.
ژیل‌بلاس، ۴۵۱.

سارتور ریسارتوس، ۵۰۰.
ساعات فراغت، ۴۹۰.
سالنامهٔ ریچارد بینوا، ۵۰۸.
سبک شناسی، ۶۵۶.
سخن درباب نقادی، ۴۸۴.
سخنرانیهائی درباب ادبیات امریکایی، ۵۱۲.
سخنرانیهائی درباب زیبا شناخت، ۶۷۵.
سخن سنجی، ۶۶۲.
سخنوری عامیانه، رساله...، ۴۳۵.
سخن وسخنوران، ۶۵۷.
سرخ وسیاه، ۷۲۸.
سرمایه، ۶۸۶.
سعادات ناصری، ۶۳۳.
سفرپیدایش، ۳۱۱.
سفینهٔ خوشگو، ۲۶۷.
سکه‌سازان، ۶۱۰.
سلجوقنامه، ۹۹.
سلسلة‌الذهب، ۲۳۲.
سندبادنامه، ۱۱۵، ۷۲۴.
سنگ محک سیاست، ۳۶۶.
سه مکتوب، ۶۲۴، ۶۳۷.
السیاسه، ۱۷۷.
سید ← منظومهٔ سید.
سیرحکمت دراروپا، ۶۵۰.

شاعر، مقاله...، ۵۲۰
شاعران جدید ایتالیا، ۵۳۱.
شانسون دورولان، ۳۳۹.
شاهنامهٔ ← شاهنامهٔ فردوسی.
شاهنامهٔ ابومنصوری، ۱۸۵.
شاهنامهٔ فردوسی، ۷، ۳۲، ۴۳، ۷۵، ۷۶، ۹۱، ۱۰۱، ۱۵۱، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۱۰، ۲۱۸،

۲۱۹، ۲۲۰، ۲۴۴، ۴۳۱، ۶۲۸،
۶۳۱، ۶۴۸، ۶۵۱، ۶۵۳، ۷۰۸.
شایعات، مجله...، ۵۵۷.
شب هزارودوم، ۶۸.
شدالازار، ۶۴۷.
شراب پیوریتنها، ۶۰۵.
شرح احوال ناصرخسرو، ۶۵۰.
شرح احوال ونقد وتحلیل آثارعطار نیشابوری، ۶۵۸.
شرح الزیاره، ۶۲۵.
شرح مثنوی‌شریف، ۶۵۸.
شرح وتفسیر برکورنی، ۳۰۱.
شرقیات، ۷۳، ۸۴، ۱۱۴.
شعراء مصروبیأتهم فی‌الجیل‌الماضی، ۱۷۷.
شعراء النصرانیه، ۱۷۶.
شعردرایران، ۶۵۷.
شعرساده‌وشعراحساساتی، رساله...، ۶۷۴، ۶۷۷.
شعرغنایی، حماسی، درام یا یک قانون تطورادبی، ۷۱.
شعرفرانسه درقرن شانزده، ۴۶۰.
شعروشاعری، رساله... ← ایون یا شعر و شاعری
الشعروالشعراء، ۷۷، ۱۰۲، ۱۴۵.
الشعروغایاته، ۱۷۶.
شفاء، ۱۷۲، ۲۱۲.
شقائق‌الحقائق ← حقایق الحقایق.
الشقایق‌النعمانیه، ۱۷۵.
شکند گمانیک وچار، ۱۸۴.
شنل، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹.
شورش اسلام، ۴۹۹.
شیرین‌وخسرو، ۹۲، ۲۱۹.

صبح‌الاعشی فی‌صناعة‌الانشاء، ۱۷۴.
صد خطابه، ۶۳۸.
صناعت کبیر، ۳۸۷.
الصناعتین، ۷۹، ۱۰۳، ۱۵۶، ۱۵۹.
صندلیها، ۶۱۵.
صوراسرافیل، روزنامه...، ۶۲۵، ۶۴۰.

ضحی‌الاسلام، ۱۷۸.

طاقدیس، ۶۳۰.
طب تجربی، ۴۵۷.
طبقات الشعراء، ۹۲، ۱۴۵، ۶۶۱.
طبیعت، ۵۱۹.
طبیعت اشیاء، ۳۴۹.
طبیعت وعناصرشاعری، ۵۲۴.
طرایق الحقایق، ۶۱۵.

ظهرالاسلام، ۱۷۸.
عتبة‌الکتبه، ۲۰۱، ۲۰۲.
عشقها، ۳۱۴.
عقدالجمان، ۱۷۶.
العقدالفرید، ۱۶۳، ۲۳۹.
عقل سلیم، ۵۰۸.
علم‌الادب، ۱۷۶.
العمده، ۸۳، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۱۲.
العمدة فی‌صناعة‌الشعر ونقده، ۱۶۴.
عنتره، ۹۲.
عهد جدید، ۹۵.
عهد عتیق، ۵۸، ۱۱۴.
عیون‌الاخبار، ۱۴۵.

غایه‌العروضیین، ۷۵، ۱۸۹، ۲۱۰.
غثیان، ۶۹۸، ۶۹۹.
غزل‌غزلهای‌سلیمان، ۳۴۷، ۱۱۴، ۴۳۲، ۴۷۵.

غزلها، ۴۳۱.
غزلیات وقصاید سعدی، ۶۵۰.
غلبه بر ناتورالیسم، ۵۹۰.
غوکان، نمایشنامه...، ۱۱۹، ۱۹۹، ۲۷۸، ۴۷۲.

فائوست، ۵۵، ۹۸، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۳۲.
فاضحه، ۵۷.
فجرالاسلام، ۱۷۸.
فدر، ۲۷۹، ۷۲۸، ۷۲۹.
فدروس ← رسالهٔ فدروس.
فرائدالسلوك، ۱۱۵.
فرماندار، ۴۷۰.
فرهنگ تاریخی وانتقادی، ۴۴۹.
فرهنگ جانسون، ۴۸۸.
فرهنگ فلسفی، ۲۹۰.
فرهنگ وزبان، ۶۶۳.
فرهنگ وهرج ومرج، ۵۰۳.
فلسفهٔ هنر، ۴۶۲، ۵۸۵.
الفلك الدائر علی المثل السائر، ۱۷۰، ۱۷۲.
فلك السماده، ۶۳۶.
فن اوزان، ۳۴۹.
فن بلاغت، ۳۲۶، ۴۷۱.
فن بلاغت یوهان کریستف گوتشد، ۴۱۴.
فن خطابه، ۱۲۹، ۱۵۲، ۱۶۹، ۱۸۳، ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۰۹.
فن شاعری، ۳۸۹.
فن شعرارسطو، ۶، ۵۴، ۷۸، ۱۲۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۶۹، ۱۸۳، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۲، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۶۵، ۴۲۰، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۵۵۶، ۶۶۷، ۷۰۷، ۷۱۲، ۷۱۵.
فن شعرانگلیسی، ۴۷۳.
فن شعراینیاتسپودلوزان، ۴۰۰.
فن شعربوالو، ۵۴، ۴۰۰، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۸، ۴۸۴، ۵۳۹.
فن شعرتئوفراست، ۲۹۹.
فن شعرپله‌تیه، ۴۳۶.
فن شعردرزبان کاستیلی، ۳۹۱.
فن شعر لوپه‌دوگا، ۳۹۸.
فن شعر ویدا، ۳۶۰.
فن شعرورلن، ۴۵۸.
فن شعروکلن، ۴۳۶.
فن شعرهوراس، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۳، ۴۳۶، ۴۴۳، ۷۱۶.
فن شعریوهان کریستف گوتشد، ۴۱۴.
فوارهٔ باغچه سرای، ۵۵۱.
فی‌الادب‌الجاهلی، ۱۷۸.
فی‌اوقات‌الفراغ، ۱۷۷.
فیض‌الخاطر، ۱۷۸.

قابوسنامه، ۱۹۶، ۲۰۷، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۱.
قانون ابن‌سینا، ۷۰۸.
قبض‌الریح، ۱۷۶.
قرآن، ۳۹، ۹۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۳۷، ۲۳۸، ۱۹۰، ۷۲۶.
قراضة‌الذهب فی‌نقداشعارالعرب، ۱۶۴.
قرن لوئی چهاردهم، ۴۴۲.
قصص‌العلماء، ۶۳۰.
قصه‌ها وترانه‌ها ی‌عامیانه، ۴۳۰.
قصه‌ها ی‌کانتربوری، ۴۶۸.
قصیدهٔ تائیه، ۵۵، ۲۵۲.
قصیدهٔ تتماج، ۷۵، ۱۹۶.
قصیدهٔ فاضحه ← فاضحه.
قصیدهٔ لغزشمع، ۱۹۰.
قصیدهٔ مزور، ۱۸۷.
قواعدالشعر، ۱۵۰.

قوبلای‌خان (منظومه)، ۵۵.
قهرمان‌وقهرمان پرستی ← قهرمان‌وقهرمان پرستی، وقهرمانی در تاریخ
قهرمان‌وقهرمان پرستی وقهرمانی درتاریخ، ۵۰۰، ۵۲۰.
قهرمان عصرما، ۵۵۱.

کاروند، ۱۸۲.
الکامل، ۱۵۰، ۱۶۳.
الکامل فی‌تاریخ، ۱۷۰.
کاندید، ۴۸۸.
کاوه، مجله...، ۶۴۰، ۶۴۱.
کتاب اعداد، ۳۴۱.
کتاب ایوب، ۳۴۱، ۳۴۶.
کتاب برهان، ۱۸۳.
کتاب برهان حکیم ارسطو جهت شاهنشاه خسرواول ← کتاب برهان.
کتاب زرین، ۳۰۹.
کتاب السفره فی‌ذم‌الریاء، ۶۳۳.
کتاب العین، ۱۸۹.
کتاب لونژن، ۳۰۷، ونیز ← نمط‌عالی.
کتاب مقدس، ۳۳۴، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۸۹، ۴۱۱، ۴۷۵، ۵۲۸، ۶۸۴.
کتاب یرمیاه نبی، ۳۴۴.
کتیبه‌بیستون، ۶۳۶.
کتیبه‌های شاهان هخامنشی، ۱۸۱.
کتیبه‌های کهن شاهان هخامنشی، ۱۸۴.
کرگدن، ۶۱۵.
کرومول، ۴۵۳.
کشف‌الحال فی‌وصف‌الخال، ۱۷۴.
الکشف عن مساوی شعرالمتنبی، ۱۵۶، ۱۵۸.
کشف المحجوب، ۹۹.
کشکول، ۲۵۴.
کلبهٔ عموتوم، ۵۱۰.

کلیات سعدی، ۹۱.
کلیله‌ودمنه، ۶۸، ۱۱۵، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۰۲، ۲۳۷، ۳۸۳، ۳۸۸، ۶۵۹، ۶۶۰.
کمدی اشک آور، ۴۴۱.
کمدی الهی ← کومدی الهی دانته.
کنت دومونت‌کریستو، ۹۹.
کنت‌کارمانیولا، ۳۷۳، ۳۷۴.
کنزالقافیه، ۷۵، ۱۸۹، ۲۱۰.
کومدی الهی دانته، ۷، ۷۶، ۱۶۱، ۳۳۴، ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۸۸، ۴۷۴، ۵۸۳، ۵۸۵.
کومدی انسانی، ۶۸۰.
کوه پارناس، ۵۲۴.
کوه جادو، ۵۹۳.
کوهستان جادویی، ۶۹۳.

گاثه‌های زرتشت، ۵۸، ۱۸۱.
گاه شماری، ۶۵۰.
گجستک ابالیش، ۱۸۴.
گرشاسبنامه، ۲۱۸.
گفتار درباب شعرانگلیسی، ۴۷۱.
گفتار درباب شعرقهرمانی، ۳۶۱.
گفتار درباب شکسپیرو ولتر، ۳۷۰.
گفتار دربارهٔ تئوفراست، ۴۴۸.
گفتار درروش، رساله...، ۴۴۴.
گفتار دکارت، ۶۸۳.
گفتاریک ایتالیایی درباب شعررمانتیک، ۳۷۶.
گفتگو برضد شعر، ۳۵۷.
گفتگودرباب سخنوران، ۳۲۷.
گفتگوهای خیالی، ۴۹۶.
گفتگوهای دوشنبه، ۴۶۰، ۷۲۱.
گفت‌وشنود درباب زبان، ۳۹۰.
گفت‌وشنودمرکوریووکارون، ۳۹۰.
گلستان، ۶۷، ۱۲۶، ۲۳۶، ۴۰۸، ۶۵۰، ۶۵۳.

گنج شایگان، ۲۶۹، ۲۷۱.
گوندیبرت، داستان...، ۴۷۵.
گلها یشر، ۴۰.
گیتی گشای زند، ۶۳۱.

لائوکوئون، ۴۱۹، ۴۲۲.
لاله‌رخ، ۶۸، ۱۱۴، ۴۹۹.
لامیهٔ غضایری، ۱۹۱.
لباب‌الالباب، ۱۹۰، ۲۳۹، ۲۴۱، ۶۳۲، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۵۹، -
لباب‌الالباب‌عوفی ← لباب‌الالباب.
لوسید، ۹۸، ۱۲۱.
لوکرس، ۳۲۷.
اللؤلؤ والمرجان، ۶۳۳.
لولیان، ۵۵۱.
لیسه، ۴۵۱.
لیلی‌ومجنون، ۱۰۱، ۱۲۶. ۲۲۰.

مادر، ۵۹۶.
مارك‌تواین‌من، ۵۳۱.
ماریوس ابیقوری، داستان...، ۵۰۵.
مانزونی ولئوپاردی، ۵۸۵.
مانی ودین او، ۶۵۰.
مبانی یک علم جدید، ۳۶۸.
المثل‌السائر ← المثل‌السائرفی‌ادب‌الکاتب و الشاعر.
المثل السائر فی‌ادب الکاتب‌والشاعر، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۴، ۲۳۸، ۲۷۴
مثنویات عطار، ۹۱.
مثنوی مولوی، ۵۵، ۶۷، ۸۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۶۳۷، ۶۴۸، ۶۸۸.
مجالس‌ثعلب ← امالی ثعلب.
مجالس‌المؤمنین، ۹۱.
مجالس النفائس، ۲۲۵، ۲۳۹، ۲۴۲.
مجلهٔ آزادیستان، ۶۴۱.
مجلهٔ آوا ← آوا، مجله...
مجلهٔ ادبیات تطبیقی ← ادبیات تطبیقی.
مجلهٔ ادینبورو، ← ادینبورو.
مجلهٔ ارمغان ← ارمغان
مجلهٔ بهار، ۶۴۴.
مجلهٔ پیمان، ۶۵۴.
مجلهٔ دانشکده ← دانشکده.
مجلهٔ شایعات ← شایعات.
مجله غرب، ۵۸۱.
مجلهٔ کاوه ← کاوه.
مجلهٔ مهر، ۶۵۹، ۶۶۲.
مجلهٔ نقد، ← نقد.
مجلةالهلال ← الهلال.
مجمع‌الشعراء، ۲۴۲.
مجمع‌الفصحاء، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۶۲۸، ۶۳۲.
مجمع‌النوادر، ۲۰۹.
مجموعهٔ مقالات بدیع‌الزمان فروزانفر، ۶۵۸.
مجموعهٔ مقالات رنسانس، ← رنسانس.
محاسن‌الکلام، ۲۰۴.
محمد وجانشینانش، ۵۱۳.
مختارنامه، ۶۳۲.
مختصر ← شرح مختصر برتلخیص المفتاح
مخمس، ۴۳۶.
مرآةالخیال، ۲۶۱، ۲۶۷.
مردان نمودگار، ۵۲۰، ۵۲۱.
مرزبان‌نامه، ۶۸، ۱۱۵، ۷۲۴.
مرگ درونیز، ۶۹۳.
مرید، ۵۷۵.
مزامیرداود، ۱۱۴، ۳۴۱، ۳۴۷.
المزهرفی علوم‌اللغة، ۱۷۴.
مستدرك الوسایل، ۶۳۳.
مسیح‌نامه، ۳۶۰، ۴۱۷، ۴۱۸.
مشاجرات مربوط بهسید، ۴۷۶.
مطالعات انتقادی، ۴۶۵.
مطول، ۱۷۴، (مطول برتلخیص‌المفتاح).
المعارف، ۱۴۵.
معارف بهاء ولد، ۶۵۸.
معارف محقق ترمدی، ۶۵۸.

المعجم، ۸۰، ۸۴، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۲۴، ۱۹۰، ۲۲۴، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۷۴، ۶۳۲، ۶۴۷.
العجم فی معاییر اشعار العجم ← المعجم.
معراج‌نامهٔ محمد، ۳۸۸.
معلقات سبع، ۱۳۷.
مع المتنبی، ۱۷۸.
معیار الاشعار، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۵، ۲۴۶.
مفاوضات دوشنبه، ۲۴، ۱۷۸.
مقالات، ۴۹۹، ۵۰۸.
مقالات انتقادی، ۵۰۳.
مقالات تقی‌زاده، ۶۵۰.
مقالات درباب پترارکا و اصول نقدشعر، ۳۷۶.
مقالهٔ اخذ تمدن خارجی، ۶۵۰.
مقالهٔ جنبش ملی ادبی، ۶۵۰.
مقالهٔ لزوم حفظ فارسی فصیح، ۶۵۰.
مقامات بدیع‌الزمان همدانی، ۱۱۴.
مقامات حریری، ۱۱۴، ۱۷۶.
مقامات حمیدالدین ← مقامات حمیدی.
مقامات حمیدی، ۶۷، ۱۱۴، ۲۰۰، ۲۰۲.
مقامع الفضل، ۶۲۹.
مقدمهٔ ابن‌خلدون، ۳۱.
مقدمهٔ شاهنامه ابومنصوری، ۱۸۵.
مقدمه شکسپیر، ۳۸.
مقدمه طب تجربی، ۶۸۳.
مقدمه‌های درایدن، ۴۸۲.
مکاشفات یوحنا، ۴۷۵.
مکتب، ۹۸، ۴۹۶.
مکتب فساد، ۴۷۰.
مکتفی، ۱۵۱.
مگسها، ۷۰۰.
ملاحظات درباب احساس زیبا و والا، ۶۷۰، ۶۷۱.
ملاحظات درباب ادبیات امریکائی، ۵۱۲.
ملاحظات درباب سید، ۴۳۸.
ملاحظات مربوط به احساس زیبا و والا ← ملاحظات درباب احساس زیبا و والا.
ملانصرالدین، روزنامه...، ۶۴۰.
منتخبات آثار معاصرین، ۶۶۲.
منتقد به‌عنوان هنرمند، ۵۰۵.
من حدیث الشعر و النثر، ۱۷۸.
منشآت قائم‌مقام، ۶۲۸.
منصف، ۹۹.
منظومهٔ سید، ۳۳۹، ۳۸۳، ۴۳۷، ۴۳۸.
منظومهٔ فن شعر هوراس ← فن‌شعر هوراس.
منظومهٔ قوبلای‌خان ← قوبلای‌خان.
منظومهٔ نبلونگن، ۴۰۸، ۵۰۱.
منظومهٔ هوراس، ۴۰۰.
الموازنه ← الموازنه بین‌الطائیین
الموازنه بین ابی‌تمام و بحتری ← الموازنه بین‌الطائیین
الموازنه بین‌الطائیین، ۳۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۲۴، ۱۵۴.
موازنه بین قدما و متأخران، ۴۴۲.
موازنه بین قدما و متجددان، ۴۴۷.
موبی‌دیک، ۵۲۲.
الموشح، ۱۶۲.
موقعیتها، ۶۱۰.
مهمانی، ۳۵۲.

ناتان خردمند، نمایشنامه...، ۴۱۸.
ناسخ‌التواریخ، ۲۷۳.
نامزدها، ۳۷۵.
نامه به‌آقای شووه، ۳۷۴.
نامه به‌آکادمی، ۴۴۸.
نامهٔ دانشوران ناصری، ۶۴۷.
نامه‌هائی درباب تازه‌ترین آثار ادبی، ۴۱۸.
نامه‌های ایرانی، ۱۱۴.
نامه‌های قزوینی به‌تقی‌زاده، ۶۴۷.
نامه‌های کمال‌الدوله به‌جلال‌الدوله، ۶۳۸.
نان و حلوا، ۲۵۴.
نبی، ۱۹۰، و نیز ← قرآن.
نزاع پیشینیان و نوآمدگان، ۳۲۷.
نزاع مربوط به‌سید، ۴۳۹.
نصرة‌الثائر [علی‌المثل‌السائر]، ۱۷۰، ۱۷۴.
نصیحت‌نامه، ۶۳۴.
نظری کوتاه درباب تراژدی، ۴۸۳.
نغمه‌های چوپانی ویرژیل، ۳۹۱.

نغمه‌های هاینه، ۶۹.
نفثة‌المصدور، ۲۰۲.
نفوس مرده، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۵۴.
نقد، مجله...، ۵۸۴.
النقدالادبی، ۱۷۸.
نقد حاضر در تصحیح دیوان ناصر، ۶۴۶.
نقد حال، ۶۶۳
نقد داوری، ۴۲۶.
نقدالشعر، ۷۳، ۱۱۲، ۱۵۱، ۱۵۳.
نقد عقل عملی، ۴۲۶، ۶۷۲.
نقد قوهٔ حکم، ۶۷۲.
نقد منتقدان، ۷۲۷، ۷۲۸.
نقدالنثر، ۱۵۲.
نقد و اصلاح، ۱۷۸.
نقد و داستان، ۵۳۱.
نمایشنامه ابرها ← ابرها.
نمایشنامهٔ ادیپ ← ادیپ
نمایشنامهٔ اگمنت، ۴۲۵.
نمایشنامه تارتوف ← تارتوف.
نمایشنامه توطئه فیسکو ← توطئه فیسکو.
نمایشنامهٔ رهزنان، ← رهزنان
نمایشنامهٔ طوفان، ۴۶۷.
نمایشنامهٔ غوکان ← غوکان
نمایشنامهٔ گوتزفن برلی‌شین‌کن، ۴۲۵ .
نمایشنامهٔ هملت، ۶۹۲.
نمطعالی، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۲.
النوادر، ۱۶۳.
نوراهب، داستان...، ۵۵۱.
نهج‌البلاغه، ۹۱، ۱۷۰.
نیبلونگن‌لید، ۳۳۴، ۳۳۹ .
نی‌زن، ۵۵۱.

الوافی بالوفیات، ۱۷۴.
واقع‌گرایی، ۴۵۶.
والنشتاین، ۳۷۳.
وامق وعذرا، ۱۸۵.
الوساطه [بین‌المتنبی وخصومه]، ۷۸، ۹۹، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۵۸.
وظایف انسان، ۳۷۷.
وغ‌وغ‌ساهاب، ۶۶۲.
وفیات الاعیان، ۱۶۰، ۱۷۴، ۱۷۵.
ولادت تراژدی، ۴۳۲.
وولگاتا، «ترجمهٔ کتاب مقدس»، ۳۴۱.
ویس‌ورامین، ۹۲، ۱۰۱.

هاکل‌بری فین...، ۵۳۰.
هاملت، ۹۸.
هانری بینوا، ۴۰۸.
هجونامهٔ اصفهان، ۹۰.
هجونامهٔ بلخ، ۹۰.
هزار افسان، ۱۱۵.
هفتاد و دو ملت، رساله...، ۶۳۸.
هفت اقلیم ← تذکرهٔ هفت اقلیم.
هفت گنبد، ۲۱۹.
الهلال، مجله...، ۱۷۶.
هملت، ۴۷۳.
همهٔ راه تن، ۶۰۹.
هنجار وگفتار، ۶۴۶.
هنر جدید کمدی‌پردازی، ۳۹۷.
هنر چیست؟، ۵۶۰.
هنر داستان، ۵۳۴.
هنر، وجود وقوانین آن، ۵۸۹.

یادداشتهای قزوینی، ۶۴۷.
یادگار زریران، ۱۸۱.
یتیمة‌الدهر، ۱۶۰، ۱۷۵، ۲۴۰.
یکشب گرجستان، ۵۴۲.
یک کلمه، ۶۲۴.
یکی بود یکی نبود، ۶۴۰، ۶۴۸.
یوبه‌نامه، ۲۴۶.
یوتوپیا، ۴۶۸.
یوسف شاه، ۶۳۷
یوسف‌وزلیخا، ۸۹، ۹۲.
یولیس، ۶۰۸، ۶۰۹.
یوم‌الاسلام، ۱۷۸.

فهرست اعلام

آبانی طهرانی، ۶۳۲.
آبرکرامبی، ۵۷۰.
آبلار، پیر، ۳۳۴.
آبه پره وو ← پره‌وو، آبه.
آبه‌دوبوس ← دوبوس، آبه.
آبو، ادمون، ۹۹.
آتش احمد، ۲۰۳.
آتنه، ۴۲۹.
آخوندزاده، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸.
آدام اسمیت، ← اسمیث، آدم.
آدلر، ۶۸۹، ۶۹۳، ۶۹۴.
آدم، ۹۱.
آدولفوبارتولی، ← بارتولی، آدولفو.
آدیسون، جوزف، ۴۸۴.
آذر ← آذربیگدلی.
آذربیگدلی، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۶.
آذردیرپسند ← آذربیگدلی.
آذری‌بروجردی، ۶۳۲.
آداکچف، ۵۴۴.
آداموف، آرتور، ۶۱۴.
آر. پی. بلاکمر ← بلاکمر، آر. پی.
آرتور آداموف، ← آداموف آرتور.
آرتورشاه، ۳۵۱.
آرتورشوپنهاور، ← شوپنهاور.
آرتورهانکن، ← هانکن، آرتور.
آرثرکویلرکاچ، ← کویلرکاچ، آرثر.
آرکیاس، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹.
آرمان سالاکرو، ← سالاکرو، آرمان.
آرنولد ← ماثیوآرنولد.
آرنوندتوین‌بی، ← توین‌بی، آرنولد.
آرنوهولتس، ← هولتس، آرنو.
آریستارکس، ۹۴.
آریستوفان، ۲۴، ۳۳، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۴۷۲ ونیز ← آریستوفانس.
آریوستو، ۳۶۰، ۳۶۵.
آسین پالاسیوس، ۵۸۳.
آفانازی‌فت، ← فت، آفانازی.
آفریدون، ۱۸۶.
آقاسی، حاجی میرزا، ۲۶۷، ۲۶۹، ۶۲۲، ۶۲۴، ۶۲۸، ۶۳۵.
آقا محمد بیدآبادی، ← بیدآبادی آقا محمد.
آقا محمد خان، ۶۱۹.
آقامحمد علی‌بهبهانی‌کرمانشاهی، ← محمدعلی بهبهانی (ـکرمانشاهی)، آقا.

آقامحمد علی‌کرمانشاهی، ← محمدعلی‌بهبهانی (=کرمانشاهی)، آقا.
آقا میرك، ← میرك، آقا.
اگریپن، ملکه، ۳۲۵.
آگوست، قیصررم، ۷۱۲.
آگوستین قدیس، ۳۳۴، ۳۴۱، ۳۴۸.
آگهی تبریزی، ۲۵۵
آلارکون، خوان رویزد، ۳۹۴، ۳۹۶.
آلبرتیبوده، تیبوده، ← آلبر.
آلفرد دوموسه، ← موسه.
آلفرد دووینی، ← وینی، آلفرددو.
آلفونسودوالدس، ← والدس، آلفونسود.
آلفیه‌ری، ۳۷۰، ۳۷۲.
آلن، ۵۷۸.
آلن‌تیت ← تیت، آلن.
آمادوردلوس‌ریوس، ۴۰۲.
آمدی، ۳۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۷۵.
آمونیوس ساکاس، ۳۰۸.
آنا، ۵۳۷، ۶۸۸
آناتول فرانس، ۱۶۲، ۴۴۹، ۴۶۴، ۵۷۲، ۵۷۴، ۵۷۵، ۶۵۶، ۶۶۱، ۶۶۶.
آناکرئون، ۴۰، ۳۰۰.
آنتون چخوف، ← چخوف.
آنتونیودنبریخا، ۳۹۰، ۳۹۱.
آنتونیولولو، ← لولو، آنتونیو.
آنتونیومن تورنو، ← منتورنو، آنتونیو.
آندره‌ژید ← ژید، آندره.
آندره سوارس ← سوارس، آندره.
آندره مالرو ← مالرو، آندره.
آندره مورواه ← موروا، آندره.
آنیسیوس، ۳۱۴.
آودن، ۵۷۱.
آوگوستین، ۳۳۹، ۴۰۲.
آی.ا. ریچاردز ← ریچاردز، آی.ای.

اباقاخان، ۱۲۱.
ابالیث طبرستانی، ۲۷۱.
ابراهیم، ۴۰۸.
ابراهیم پورداود. ← پورداود، ابراهیم.
ابراهیم سلطان، ۳۴۲.
ابراهیم کلانتر، حاجی، ۶۲۰.
ابراهیم مازنی ← مازنی، ابراهیم.
ابراهیم موصلی، ۱۲۴.
ابشیهی، ۱۷۴.
اب‌لویس‌شیخو ← لویس‌شیخو، اب
ابن ابی‌الحدید، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴.
ابن ابی‌عتیق، ۱۳۹.
ابن‌اثیر، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۳۸، ۲۷۴.
ابن‌الاحنف، ۱۷۳.
ابن‌اعرابی، ۱۴۴، ۱۴۶.
ابن‌باجه، ۳۸۳.
ابن‌خلدون، ۳۱، ۱۶۳، ۱۶۴.
ابن خلکان، ۱۶۰، ۱۷۴، ۱۷۵.
ابن‌راوندی، ۱۶۵.
ابن رشد، ۱۵۳، ۳۴۶، ۳۶۱، ۳۸۳، ۳۸۴، ۶۳۰، ۷۲۱.
ابن‌رشیق [قیروانی]، ۸۳، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۴۹، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۴، ۱۷۷.
ابن‌الرومی، ۴۷، ۴۸، ۱۵۷، ۱۷۷.
ابن سریج، ۱۳۹.
ابن‌سلام، ۲۸.
ابن‌سینا، ۱۵۳، ۱۶۹، ۱۷۲، ۲۱۱، ۶۳۰، ۷۰۸.
ابن‌طفیل، ۳۸۳.
ابن‌عباس، ۱۳۸.
ابن‌عبدربه [قرطبی]، ۱۶۳، ۲۳۹.

ابن‌عربی، ۳۸۷
ابن فارض، ۵۵، ۲۵۱.
ابن‌قارح ← علی‌بن‌منصور
ابن‌قتیبه [دینوری]، ۷۷، ۸۴، ۱۰۲، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۶۳، ۲۰۸.
ابن‌مالک [طائی]، ۸۲، ۱۷۴.
ابن‌معتز، ۴۷، ۴۸، ۶۶۱.
ابن‌المقفع، ۱۵۰، ۱۶۵، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۳۷.
ابن‌میمون، ۳۸۴.
ابن‌وکیع، ۹۹.
ابن‌هانی، ۶۴۳.
ابن یامین، ۱۴۲.
ابن‌یمین، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۶۶۰.
ابواسحق‌ابراهیم‌بن‌علی‌بن‌تمیم، ← حصری قیروانی.
ابواسحق حصری، ← حصری قیروانی.
ابوبکر باقلانی، ← باقلانی.
ابوبکر بن سعد زنگی، ۲۴۷.
ابوبکر صدیق، ۱۳۹.
ابوتمام [طائی]، ۸۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۰۸.
ابوجعفر منصور، ۲۳۷.
ابوالحسن اهوازی، ۲۰۱.
ابوالحسن السرخسی‌بهرامی ← بهرامی ـ السرخسی، ابوالحسن.
ابوالحسن‌علی‌بن‌عبدالعزیز، ←قاضی‌جرجانی.
ابوحفص سغدی، ۱۸۵.
ابوحیان توحیدی، ۷۹.
ابوذراعهٔ جرجانی، ۱۹۰.
ابوسعد احمدبن منشوری سمرقندی، ۱۸۹.
ابوسعید ابوالخیر، ۵۸، ۲۵۳.
ابوسعید محمدبن‌احمد عبیدی، ۱۵۶.
ابوالشمقمق، ۴۰.
ابوالضیاء بشر بن تمیم، ←بشر بن تمیم،
ابوطالب کلیم، ←کلیم.
ابوطاهر خاتونی، ۲۲۴.
ابوطاهر خسروانی، ۱۱۰.
ابوالطیب، ۱۰۸.
ابوالطیب المتنبی، ← متنبی.
ابوالعباس احمدبن یحیی ثعلب← ثعلب.
ابوالعباس اسفراینی، ۷۲۷.
ابوالعباس عباس، ۲۰۵.
ابوالعباس قلقشندی، ۱۷۴.
ابوالعباس محمدبن یزیدالمبرد، ۱۵۰، ←مبرد [ابوالعباس]
ابوالعباس مروزی، ۱۸۵.
ابوعبدالله محمدبن‌سلام جمحی ← جمحی.
ابوعبیده، ۲۴، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۶۱.
ابوالعتاهیه، ۴۱، ۶۶، ۱۲۳، ۱۵۷، ۱۷۳.
ابوعثمان عمرو بن بحر جاحظ ←جاحظ
ابوالعلاء شوشتری، ۱۸۹، ۲۰۴.
ابوالعلاء معری، ۶۶، ۶۸، ۱۵۵، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۷۳، ۱۹۸، ۱۹۹.
ابوعلی حاتمی، ← حاتمی، ابوعلی.
ابوعلی دعبل‌بن علی‌الخزاعی ← دعبل‌خزاعی.
ابوعلی قالی، ۱۶۳، ۱۶۴.
ابوعلی مسکویه، ← مسکویه، ابوعلی
ابوعمرو بن‌العلاء، ۱۴۳.
ابوعمرو الشیبانی، ۱۴۹.
ابوالفرج اصفهانی، ۱۶۰، ۲۳۹.
ابوالقاسم حسن‌بن بشر آمدی ←آمدی.
ابوالقاسم قمی، میرزا، ۶۲۹.
ابوالمعالی نصرالله‌منشی ← نصرالله‌منشی، ابوالمعانی.
ابومنصور ثعالبی ← ثعالبی.
ابومنصورقسیم‌بن‌ابراهیم القاینی←قاینی، ابومنصور.
ابونصر فارابی، ←فارابی.

ابونصرفتح‌الله‌خان‌شیبانی ← شیبانی، فتح‌الله‌خان
ابونواس، ۱۸، ۳۱، ۶۸، ۷۹، ۹۲، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۷۲، ۲۰۷، ۲۱۲، ۶۴۳.
ابوهفان، ۳۹.
ابو هلال ← عسکری، ابوهلال(=ابی هلال]
ابوالینبغی، ۳۹.
ابویوسف، ۲۰۴.
ابی‌تمام ← ابوتمام.
ابی‌سعید محمدبن‌احمدالعبیدی، ۱۰۳.
ابی طاهر، ۱۵۴.
ابی‌الطیب، ۹۹.
ابی‌عبادهٔ بحتری، ← بحتری.
ابی‌عبیدة ← ابوعبیده
ابی‌نواس ← ابونواس.
ابی‌هلال عسکری ← عسکری، ابوهلال.
اپولونیوس، ۳۱۱.
اتابک، ۶۲۴.
اتابک‌ابوبکر بن‌سعدزنگی، ← ابوبکر بن سعد زنگی.
اتلو، ۴۸۳.
اثیر، ۲۴۲.
احمد آتش، ← آتش، احمد.
احمد اردبیلی، ۲۵۵.
احمد امین، ۱۷۷.
احمدبن‌طاهر، ۱۰۸.
احمدبن عبدالله‌خجستانی ← خجستانی، احمدبن عبدالله.
احمدبن یحیی ثعلب، ← ثعلب [ابوالعباس احمدبن یحیی]
احمد بهمنیار، ← بهمنیار، احمد.
احمد حامد کرمانی، ۱۹۵، ۲۰۳.
احمد خان هندی، سرسید، ۶۱۸.
احمد شاملو ← شاملو، احمد.
احمد فارس‌الشدیاق، ۱۷۶.
احمدکسروی، ← کسروی تبریزی، احمد.
احوص، ۱۳۹.
اختیارالدین‌شیبانی، ← شیبانی، اختیارالدین.
اخطل، ۱۴۰.
اخفش، ۲۴.
اخوان ثالث، ۶۶۳.
ادشمیت ← کازیمیرادشمیت.
ادگار آلن‌پو، ۶۸، ۴۵۷، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۱، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۸، ۵۲۹، ۷۱۱.
ادگارپو ← ادگار آلن‌پو.
ادگاروالاس، ← والاس، ادگار.
ادمون آبو، ← آبو، ادمون.
ادموند استدمن ← استدمن.
ادموند چامبرز، ← چامبرز، ادمون.
ادموند گاس، ← گاس ادموند.
ادموند ویلسون، ← ویلسون، ادموند.
ادمون روستان، ← روستان، ادمون.
ادمون ژالو، ← ژالو، ادمون.
ادوارد براون، ← براون، ادوارد.
ادوارد داودن، ← داودن، ادوارد.
ادوارد فیتزجرالد، ۴۹۹، ← فیتزجرالد.
ادوارد گیبون، ← گیبون.
ادوارد هیوم، ← هیوم.
ادوارد یانگ، ← یانگ، ادوارد.
ادولف هیتلر، ← هیتلر،
ادوین‌پرسی‌وپیل ← وپیل.
ادیب صابر، ۱۹۷، ۲۰۷، ۲۱۴.
ادیب‌الممالک، ۶۵۹.
ادیپوس شاه، ۶۹۲.
اراسموس، ۳۵۳، ۳۵۶، ۳۹۰، ۳۹۲، ۴۱۲.
ارتگا ← خوزه ارتگاای‌گاست.
اردشیربابکان، ۱۸۳.
ارسطو، ۶، ۹، ۱۵، ۲۳، ۲۴، ۳۷، ۳۸، ۵۰، ۶۹، ۷۰، ۷۴، ۷۸، ۸۱، ۱۱۳، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۰،

۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۸،
۱۶۹، ۱۸۳، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲،
۲۳۵، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۰،
۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵،
۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰،
۳۰۴، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۷، ۳۲۱،
۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۶، ۳۶۰، ۳۶۱،
۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۹۰،
۳۹۶، ۴۰۰، ۴۱۳، ۴۲۰، ۴۳۶،
۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۷۳، ۴۸۴،
۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۸، ۴۹۳، ۵۵۶،
۶۱۴، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹،
۷۰۷، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵.
ارسکین‌کالدول، ۶۸۶، ← کالدول، ارسکین.
ارشیلوك، ۲۷۶، ۲۸۵.
ارماتینگر، ۵۹۳.
ارنست تولر، ← تولر، ارنست.
ارنست جونز، ← جونز، ارنست.
ارنست رنان، ← رنان، ارنست.
ارنست همینگوی، ← همینگوی، ارنست.
اروینگ، ← واشنگتن اروینگ.
اریستارك، ۷۴، ۳۰۰، ۳۰۲، و ← اریستارکس.
اریستوفانس، ۹۴، ۱۲۹، ۳۰۰، ۳۰۲، ۷۱۲.
اریستوکسن، ۲۹۹.
ارزقی، ۱۱۱، ۲۰۶.
ازوپ، ۱۱۵، ۲۹۹.
ازهری، ۱۸۹.
اسپندر، استفن، ۵۷۱.
اسپنسر، ۴۹۷، ۴۹۸، ۵۰۳، ۶۸۱، ۶۸۳، ۶۸۴.
اسپینگارن، جوئل، ۳۸۱، ۵۱۸، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۷۱۱، ۷۱۳، ۷۱۷،
اسپی‌نوزا، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۶۲، ۶۹۱، ۷۰۱.
استال، ← مادام دواستال.
استاندال، ۱۷، ۱۲۲، ۴۵۶، ۶۸۰، ۶۹۱، ۷۰۱، ۷۲۸.
استدمن، ۵۲۴، ۵۲۵.
استرن، ۵۱۳.
استروفسکی، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۵۹.
استفان مالارمه، ← مالارمه، استفان.
استوارت شرمن، ← شرمن، استوارت.
استوارت میل، ← میل، استوارت.
استیلو، ۳۱۶.
استینبک، جان، ۶۸۶.
اسحق موصلی، ۱۲۴.
اسدی، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۵۱.
اسرار، ← هادی سبزواری، حاج ملا.
اسکات اریجن، ۳۳۴.
اسکاروایلد، ← وایلد، اسکار.
اسکالیجر، ۳۶۴، ۴۳۶، ۴۳۸، ۷۱۶،
اسکالیژه، ← جولیوچزاره اسکالیجرو.
اسکندر، ۱۸۷، ۲۱۹.
اسکودری، ۴۳۸.
اسماعیل، شاه، ۲۵۴، ۲۶۴.
اسمیث، آدم، ۴۸۷.
اشپینگلر، اسوالد، ۵۸۱.
اشتاملر، ۵۹۳.
اشتراوس، ۶۷۵.
اشتفن گئورگه، ← گئورگه، اشتفن.
اشرف، سید، ۷۵، ۱۹۶، ۷۱۶.
اشیل، ۲۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۹۸، ۳۰۷.
اصمعی، ۲۴، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۶۱.
اعتصام‌الملك، ← یوسف اعتصامی.
اعتضادالسلطنه، ۶۳۶.
اعتمادالسلطنه، ۶۲۴، ۶۴۲.
اعشی، ۵۷، ۹۰، ۱۲۳، ۱۵۴، ۱۶۲، ۱۸۲.
اعشی میمون، ← اعشی

افتخارالدین کرمانی، ملک، ۱۲۱.
افلاطون، ۹، ۳۳، ۳۸، ۵۰، ۵۲، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۸۳، ۲۱۲، ۲۲۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۹۱، ۳۰۰، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۸، ۳۲۴، ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۸، ۳۶۲، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۵، ۴۹۱، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۶۱، ۵۶۲، ۶۴۲، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۲، ۶۷۶، ۶۹۱، ۷۰۱، ۷۱۴، ۷۱۵،
اقلیدس، ۲۹۰، ۴۲۰،
اکبر، ۲۵۶،
اگبرت اسقف یورك، ۳۴۴، ۳۴۵،
اگوست کنت، ۳۸، ۶۰، ۳۱۳، ۳۱۹، ۳۲۳، ۴۵۶، ۶۳۶، ۶۸۱، ۶۸۳، ۶۸۵،
اگوست کورف، ۵۹۱.
الساندرو مانزونی، مانزونی، ← الساندرو.
الغ بیگ، ۲۲۴.
الفرد آدلر، ← آدلر.
الفرد تنی سون، ← تنی‌سون، الفرد.
الفونس دهم، ۳۸۷
الکساندر استروفسکی، ← استروفسکی.
الکساندر اول، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵.
الکساندر ایوانویچ هرتسن ← هرتسن
الکساندر بلوك، ← بلوك، الکساندر.
الکساندر پوپ ← پوپ.
الکساندر دوم، ۵۴۶.
الکساندر دوما، ۴۳، ۹۹، ۶۴۴، ۶۵۶.
الکساندر سوم، ۵۴۶.
الکسیس، ۵۳۷
الکوین، ۳۴۵، ۳۴۸، ۴۶۷.
المرمور، پل، ۵۹۸.
الونسو لوپزال پینسیانو، ۳۹۶.
الیزابت، ۴۶۸.
الیزابت بارت برونینگ، ۴۹۸.
الیوت، تی. اس. ۱۷۹، ۵۶۹، ۵۷۰، ۶۰۰، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۱۴، ۶۶۶، ۷۰۰، ۷۰۶، ۷۱۵.
الیور التون، ۵۶۸.
امامی (هروی)، ۱۲۱، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۱.
امان الله‌خان افشار، ۶۲۵.
امپسون، ۵۷۰، ۵۷۱، ۶۶۶، ۷۲۴.
امرسون، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۳۰، ۵۳۴.
امرؤالقیس، ۳۹، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۳، ۱۳۷، ۱۵۴.
امیرخسرو دهلوی، ۶۸، ۱۰۳، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۴۳، ۲۵۵.
امیرخلف، ۱۸۶.
امیرعلیشیر نوایی، نوائی، امیرعلیشیر.
امیرمعزی ← معزی.
امیل زولا، ۳۷۹، ۴۵۷، ۵۴۷، ۵۸۹، ۶۸۳، ۶۸۵، ۶۹۷.
امیل فاگه، ۴۶۴، ۵۷۲، ۵۷۶.
امیلی، ۴۹۸.
امیلیوس، ۳۲۱.
امین احمد رازی، ۲۶۶.
امین‌الدوله، ۶۲۴.
امیةبن‌ابی‌الصلت، ۹۰.
انباذقلس، ۶۸۴.
انصاری، خواجه عبدالله، ۶۷.
انکسیماندر، ۶۸۴،
انگلس، فریدریش، ۵۰۰، ۶۷۵، ۶۸۶.
انوری، ۳۹، ۶۶، ۷۵، ۹۰، ۹۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۴۲، ۲۴۹،

۲۵۶، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۸، ۶۵۳.
انیوس، ۹۸، ۳۱۵، ۳۱۹.
اوبلوموف، ۵۴۴.
اوبینیاک، ۴۴۱.
اوپیتس، مارتین، ۴۱۵.
اوتوی‌کبیر، ۳۳۶، ۳۳۷.
اوحدالدین کرمانی، ۲۴۳.
اوحدی، ۲۲۴، ۶۴۶.
اودن، ۷۱۷.
اورستس، ۶۹۶.
اوریپید، ۱۱۸، ۱۱۹، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۹۴، ۲۹۶، ۳۴۴، ۴۲۶، ۷۱۲.
اوری پیدس ← اوریپید.
اوزجندی ← شمس‌الدین منصور اوزجندی، قاضی.
اوژن یونسکو، ← یونسکو، اوژن.
اوستروفسکی، ۵۵۸.
اوسیان، ۹۰، ۴۸۷.
اولریش فن هوتن، ۴۱۲.
اونامونو، میگل ده (= میخل‌ده)، ۳۸۴، ۵۸۰ تا ۵۸۲.
اونه، ژرژ، ۷۲۹.
اوید، ۳۱۴، ۳۵۲، ۴۷۲.
اویس ایلکانی، معزالدین، ۲۵۰.
اویس جلایر، شیخ، ۲۴۹.
اهلی شیرازی، ۲۶۷.
اهنری، ۵۳۲.
ایاز، ۱۸۶.
ای. ای. بیکر، ۶۰۷.
ایبسن، ۶۱۱.
ایدئه، ۳۰۱.
ایرج‌الممالک، ۴۶۵.
ایزابلا، ۳۸۵، ۳۸۸، ۳۸۹.
ایزیدور اسپانیایی، ۳۴۳، ۳۰۴، ۳۴۵، ۳۴۹، ۳۸۴.
ایزیدور قدیس ← ایزیدور اسپانیایی.
ایشندرف، ۴۲۸.
ایمانویل کانت ← کانت.
اینگوسول، چارلز، جی، ۵۱۱.
اینیاتسیودلوزان، ۴۰۰.
ایوان تورگنیف ← تورگنیف.
ایوب، ۳۴۱.
ایوب‌بن اسحق، ۹۳.
ایون، ۲۸۵، ۲۸۶.

بابا فغانی، ۲۵۵.
بابر، ۲۵۶.
بابیت ایروینگ، ۵۷۳، ۵۹۸، ۵۹۹.
باتلر، ساموئیل، ۶۰۹، ۶۸۵.
باتوشکوف، کنستانتین، نیکلایه‌ویچ، ۵۵۰.
باخرزی، ۲۰۴، ۲۷۰.
باربد، ۱۸۱.
باریوس، ۶۰۷.
بارتلس، ادولف، ۵۹۳.
بارت، رولان، ۵۷۹.
بارتولی، آدولفو، ۳۸۲.
بارتی، جوزپه، ۳۷۰.
باس‌ول، جیمز، ۴۸۹.
باقر، حاج‌ملا... واعظ، ۶۳۳.
باقلانی، ۱۶۵، ۱۶۶.
بالزاک، ۱۱۸، ۴۵۶، ۵۷۸، ۶۸۰، ۷۰۱.
باوم‌گارتن، ۳۷.
بایرون، ۴۰، ۴۶۹، ۴۹۰، ۴۹۳، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۱۳، ۵۱۷، ۵۴۲، ۵۵۱، ۶۷۹، ۷۱۲.
بایسنغر، ۲۲۴.
بتهوفن، ← بتهوون.
بتهوون، ۷۷، ۴۲۷.

بتی‌نلی، ساورپو، ۳۷۰.
بحتری، ۱۸، ۸۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۷۲، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۲.
بحرالعلوم، سید ۶۲۹.
بدرجاجرمی، ۲۲۴.
بدرشیروانی، ۲۳۰.
بدیع‌الزمان‌خراسانی ← فروزانفر، بدیع‌الزمان.
بدیع‌الزمان همدانی، ۱۱۴، ۲۰۰.
بدیه، ژوزف، ۵۷۳، ۵۷۶.
برادران شلگل، ← شلگل، برادران.
برادران گونکور، ۶۸۲.
برام، اوتو، ۵۸۹.
براون، ادوارد، ۳۲، ۲۶۸، ۶۴۷.
برایانت، ویلیام، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۶، ۵۲۳.
برای‌تین گر، ۴۱۶، ۴۱۷.
برتولت برشت ← برشت، برتولت.
برت هارت، ۵۳۲.
برزویهٔ طبیب، ۱۸۴، ۲۳۷.
برشت، برتولت ۶۱۰، ۶۱۴ - ۶۱۲، ۷۱۲.
برکت، جووانی، ۳۷۲.
برگسون، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۹۳، ۶۰۸، ۶۹۴، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸.
برنارد دوشارتر، ۳۴۹.
برنارد دوکلروو، ۳۴۷.
برناردشا، جرج، ۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۸۵، ۶۹۷، ← شاو، جرج برنارد.
برنادن دوسن‌پیر، ۶۳۸.
برناردینودانیه‌لو، ۳۶۴.
برنی، فرانچسکو، ۳۵۷.
برنتانو، ۴۲۸.
برنز، رابرت، ۴۰، ۴۶۹.
بروتوس، ۳۲۹.
برونتولاتینی، ۳۸۸.
برونته، خواهران، ۴۹۸.
برون تیر، ۲۴، ۲۵، ۳۲، ۳۴، ۳۷، ۶۰، ۷۱، ۱۷۸، ۲۹۰، ۳۰۲، ۳۱۲، ۴۵۹، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۵، ۵۷۶، ۶۶۶، ۶۸۵، ۶۹۷.
برهانی، ۱۹۵، ۲۰۳.
بروبر، یوزف، ۶۸۸.
بزرجمهرقاینی، ۱۹۰.
بزرگ فراهانی، میرزا، ۶۲۲.
بزمی قزوینی، ۲۵۵.
بسطام، ۱۸۳.
بشار، ۴۱، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۵۷.
بشاربن برد، ۱۰۲، ۱۴۸، ۱۷۶.
بشربن‌تمیم، ابوالضیاء، ۱۰۵، ۱۵۴، ۱۵۵.
بطرس البستانی، ۱۷۶.
بطلیموس فیلادلف، ۳۰۱.
بکت، ساموئیل، ۶۰۹، ۶۱۴.
بگزین ملک، ۲۰۵.
بل، پیر، ۹، ۲۹۰، ۳۹۹، ۴۴۹.
بلاکمر، آر. پی.، ۶۰۵.
بلعمی، ۱۸۶، ۷۲۷.
بلفرج رونی، ۷۵، ۹۸، ۱۱۰، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۱۶، ۲۶۰.
بلوک، الکساندر، ۵۹۴.
بلیک، ۵۶۷.
بلینسکی، ۲۴، ۲۹، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۸، ۵۶۳، ۵۶۴، ۶۷۵، ۶۷۷.
بمانعلی کرمانی، ملا ۶۳۲.
بناپارت ← ناپلئون بناپارت.
بنای یزدی، ۶۳۲.

بنت، ارنولد، ۶۰۹ .
بن‌جانسون، ۴۶۸، ۴۷۲.
بندا ← ژولین‌بندا.
بندتوکروچه ←کروچه، بندتو.
بندویه، ۱۸۳.
بنی، پائولو ،۳۶۵.
بهرامی‌السرخسی، ابوالحسن، ۲۱۰.
بوالو، ۳۵، ۵۴، ۷۸، ۳۰۲، ۳۱۱، ۴۰۰، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۱، ۴۵۳، ۴۷۸، ۴۸۲، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۸، ۴۸۹، ۵۳۹، ۵۶۴، ۵۹۲، ۷۱۱ .
بوتا، ۳۷۲ .
بوترو، امیل، ۵۲ .
بوخر(هم: بوشر)، ۴۴.
بودلر، ۴۰، ۴۱، ۴۵۷، ۴۵۸، ۵۱۷، ۵۶۷، ۵۷۹.
بودمر، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸ .
بوده، ۳۵۶.
بورژه، پل، ۴۶۴، ۵۷۴، ۵۷۵ .
بورک، ۳۰ .
بورگر، گوتفرید آوگوست، ۴۲۵.
بورگزه، جوزپه آنتونیو، ۵۸۶.
بوریس گودونف، ۵۴۳.
بوسعید← ابوسعید ابوالخیر.
بوسوئه، ۳۲، ۴۴۰.
بوشکور، ۱۱۰ .
بوعلی، ۲۱۲.
بوالفرج← بلفرج رونی.
بوفون، ۷۲، ۶۶۱، ۷۲۴.
بوکاتچو (=بوکاچو) ، ۱۱۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۸۱، ۴۶۸ .
بوکالینی، ترایانو ۳۶۶، ۳۶۷ .
بوگدانف، آ. آ. ، ۵۹۶ .
بولشه، ویلهلم، ۵۸۹ .
بومارشه، ۴۵۰ .
بومر، ۴۲۷ .
بومه، یاکوب، ۴۱۷.
بوناوانتور، ۳۴۷.
بونواس ←ابونواس.
بوئسیوس، ۳۳۹، ۳۴۲، ۳۴۳.
بهاءالدین‌بغدادی، ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۰۱، ۷۲۵.
بهاء الدین کاتب ←بهاءالدین‌بغدادی.
بهاءالدین ولد، ۶۷، ۶۵۸.
بهاءولد ←بهاءالدین ولد .
بهائی، ۲۰۲، ۲۵۴، ۲۵۵.
بهار ← محمدعلی منهب.
بهار ←ملک‌الشعرا بهار.
بهرام چوبین، ۱۸۳.
بهرامشاه‌سلجوقی، ←سلطان‌ابوالمظفر، ۲۳۷.
بهرام گور، ۹۲، ۲۱۹ .
بهرام سرخسی، ۷۵، ۱۸۹ .
بهمن، ۱۸۷ .
بهمنیار، احمد، ۶۵۹.
بیچراستو، هریت، ۵۱۰ .
بید معزز، ۳۴۹ .
بید آبادی، آقا محمد، ۶۳۰ .
بیدل، ۲۵۶ .
بیدپای برهمن، ۲۳۷ .
بیزه، ۷۲۸ .
بیسمارک، ۴۵۴.
بیکر، ای. ای. ، ۶۰۷.
بیکن، فرانسیس، ۳۲، ۴۰، ۳۳۳، ۳۶۹، ۴۶۸، ۵۰۰، ۶۶۹.
پاپ الکساندر ششم، ۳۹۱.
پاپ جولیوس دوم، ۴۱۲.
پاپ گرگوریوس اول ← گرگوریوس کبیر*
پاپ لئون دهم، ۳۹۱.
پاپ هیلدبراند، ۳۳۷.
پاپینی، جووانی، ۵۸۷.

پاتر ← والتر پاتر.
پاتسی، ۳۶۱.
پارینگتون ← وی. ال. ، ۶۰۵.
پارینی، ۳۷۲.
پانیول، مارسل ۷۲۹ - ۷۲۷.
پاول، ارنست، ۵۹۲ .
پاول اول، ۵۴۳.
پاولوس، ۱۸۳.
پاوند، ۶۰۳، ۶۰۴.
پترارکا، فرانچسکو، ۳۵۵، - تا ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۶۴، ۳۹۰.
پتنهام، جرج، ۴۷۱.
پرادون، ۷۲۸ .
پراکسیفانس، ۱۲۹.
پرتسولیینی، جوزیه، ۵۸۶، ۵۸۷.
پرس، ۳۲۹.
پرو، شارل ← شارل پرو.
پروانه، معین‌الدین، ۱۲۱.
پروست، مارسل، ۶۰۸، ۶۹۸.
پرویز، ۹۰.
پروین اعتصامی، ۶۵۷، ۶۶۲.
پره‌وو، آبه، ۴۵۱.
پریستلی، جی. بی. ، ۶۹۴.
پطر ← پطرکبیر.
پطرس، ۳۴۰.
پطرس مقدس، ۴۱۲.
پطرکبیر، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۵.
پگی، شارل، ۵۷۷.
پلئیاد، ۴۳۷.
پل بورژه، ← بورژه، پل.
پلخانف، ۵۵۷، ۵۶۰.
پلوت، ۳۱۵، ۳۱۶.
پل‌والری ← والری، پل.
پلوتارک، ۳۰۸.
پله‌تیه، ۴۳۶.
پلیکو، سیلویو، ۳۷۲، ۳۷۸.
پلین جوان، ۳۲۴، ۳۲۶.
پو، ادگارالن، ← ادگارآلن‌پو.
پوپ، ۷۸، ۴۶۸، ۴۷۶، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۵۰۷، ۵۶۴، ۷۱۱.
پورداود، ابراهیم، ۶۵۸ .
پوسن، نیکلا، ۴۲۲ .
پوشکین، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۴۰، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۴ .
پوگاچف، ۵۴۰، ۵۴۳ .
پولونیوس، ۶۹۲ .
پولیتسیانو، آنجلو، ۳۵۷، ۳۶۰ .
پیدال ← رامون پیدال.
پیرآبلار، ← آبلار، پیر.
پیراندلو، لویجی، ۶۱۲ .
پیران ویسه، ۶۲۸.
پیربل، ← بل، پیر.
پیرلاسر، ← لاسر، پیر.
پیرمیهنه، ← ابوسعید ابوالخیر.
پیرون، ۳۲۰ .
پیزیسترات، ۲۷۷.
پیسارف، ۵۴۴، ۵۵۲، ۵۵۹، ۵۶۰.
پیشاوری، ادیب، ۶۴۶.
پیغامبر، ← محمد (ص).
پیغمبر اسلام ← محمد (ص).
پیکاسو، ۱۸ .
پیکاك، ۴۹۱ .
پین (تامس)، ۳۳۶، ۵۰۸ .
پیندار، ۲۷۶، ۲۸۱، ۲۹۵، ۳۰۰، ۳۰۵، ۳۴۱ .
پیوریتن، ۴۷۰ .

تئودوریک، ۳۴۲.

نئودوسیوس، ۳۳۹ .
تئوفراست، ۲۹۹.
تئوفیل گوتیه، ←گوتیه، تئوفیل.
تاراج اصفهانی، ۶۳۲ .
تاسو، ۳۶۱، ۳۶۵ .
تاسیت، ۳۲۷، ۳۲۹ .
تاگور، ۷ .
تالستوی، ←تولستوی.
تامس پین، ←پین، تامس .
تامس، جفرسون، ←جفرسون، تامس .
تامس‌دی کوینسی، ←دیکوینسی.
تامس گری، ←گری، تامس.
تامس‌لاج، ←لاج، تامس.
تامس مور، ۶۸، ۱۱۴، ۳۵۳، ۳۹۲، ۴۶۸، ۴۹۹، ۵۱۷ .
تامسون، جیمز، ۴۸۷، ۴۸۹ .
تاولر، یوهانس، ۴۱۱ .
تراژان، ۳۲۳.
ترامبال، جان، ۵۱۲ .
ترانس، ۳۱۴، ۳۱۵، ۴۱۶، ۴۴۵.
ترکی شیرازی، ۶۳۳ .
تروتسکی، ۵۹۶ .
تریسینو، جان جورجینو، ۳۹۰.
تریستان، ۳۵۱ .
تسلی شیرازی، ۶۳۲ .
تقوی، حاجی سید نصرالله، ۶۴۶.
تقی‌خان امیرکبیر، میرزا، ۶۲۰، ۶۲۲، ۶۲۴، ۶۳۵ .
تقی‌زاده، سید حسن، ۶۴۰، ۶۴۷، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۶۱ .
تمیم‌بن مقبل، ۱۶۲ .
تن، ۲۲، ۳۷، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۱۷۸، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۹، ۴۶۱، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۵۳۱، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۶، ۶۶۶، ۶۷۵، ۶۷۷، ۶۸۱، ۶۸۵.
تنکابنی، ۶۳۰ .
تنی‌سون، آلفرد، ۴۷۰، ۴۹۱، ۵۲۹، تورکواتوتاسو، ۳۶۰، ۴۰۱، ۴۷۶، ۴۹۱ .
تورگنیف، ۵۴۴، ۵۴۸، ۵۵۵، ۵۵۸، ۶۵۰ .
توسیدید، ۳۰۴، ۳۰۵ .
تولر، ارنست، ۶۱۲ .
تولستوی، ۳۹، ۵۴۹، ۵۳۱، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۸۷، ۵۹۳، ۶۱۱، ۶۴۲، ۶۴۵، ۶۶۹ .
توللی، فریدون، ۶۶۳
توماس آکمپیس، ۴۱۱ .
توماس داکویناس، ۳۳۴، ۳۴۶، ۳۴۷،
توماس مان، ←مان، توماس.
تونی، ملاعبدالله، ۲۵۵ .
توین‌بی، آرنولد، ۶۹۴ .
تی. اس. الیوت، ←الیوت، تی. اس .
تیبوده، آلبر، ۵۷۸ .
تیت، آلن، ۶۰۰، ۶۰۵ .
تیت لیو، ۳۵۶، ۳۵۹ .
تیرسو، ← تیرسود مولینا .
تیرسود مولینا، ۳۹۴، ۳۹۶.
تیک، ۴۲۷ .
تیل اولن اشپیگل، ۴۰۹ .
تیموتوئه، ۳۴۴ .
تیموتیوس، ۴۹۶.

ثارو، هنری‌دیوید، ۵۲۷ .
ثاکری، ← ویلیام ثاکری.
ثعالبی، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۷۵، ۲۷۰، ۶۶۱،
ثعلب [ابوالعباس احمدبن‌یحیی]، ۱۹، ۱۵۰، ۱۷۳ .
ثنائی خراسانی، ۲۵۶ .

جامی، ۲۶، ۶۸، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۵۵.
جان اف سالیسبوری، ۳۴۹ .
جان دان، ←دان، جان.
جان درایدن، ←درایدن‌جان.
جان راسکین، ←راسکین، جان.
جانسون، ۳۸، ۴۷۶، ۴۷۸، ۳۷۰، ۴۶۹، ۴۸۲، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۵۰۰، ۵۲۸، ۷۱۵، ۷۱۸.
جان کیتس، ←کیتس، جان.
جان لیلی، ←لیلی، جان.
جان میلتون، ← میلتون.
جرجانی، ←قاضی جرجانی.
جرجی زیدان، ۱۷۶.
جروم، ←جروم قدیس.
جروم قدیس، ۳۳۴، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۲ .
جریر، ۵۷، ۱۱۹، ۱۴۰، ۱۴۳ .
جفرسون، تامس، ۵۰۸، ۵۰۹.
جفری، فرنسیس، ۴۹۰ .
جفری چاسر، ←چاسر .
جک لندن، ۵۳۲، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶،
جلال‌الدین سیوطی، ← سیوطی.
جلوه، میرزا ابوالحسن، ۶۳۰.
جمال‌الدین اصفهانی، ۱۹۵، ۲۱۷ .
جمال‌الدین افغانی، سید، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۴.
جمال‌الدین‌عبدالرزاق، ←جمال‌الدین‌اصفهانی
جمالزاده، سیدمحمدعلی، ۶۴۰، ۶۴۸،
جمالی، ۱۹۸ .
جمحی، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۶۳ .
جنتیله، جووانی، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶.
جوزپه کاردوچی، ←کاردوچی.
جولیوچزاره اسکالیجرو، اسکالیجرو.
جونز، ارنست، ۶۹۲ .
جووانی جنتلیه، ←جنتیلیه، جووانی.
جویس، جیمز، ۶۰۸، ۶۰۹ .
جوینی، ۲۲۴، ۶۴۶، ۷۲۴ .
جهانگیر، ۱۰۰، ۲۵۷ .
جیرالدی چین‌تو، ۳۶۱، ۳۶۵.
جیمز تامسون، ←تامسون، جیمز.
جیمز دوم، ۴۷۹ .
جیمس فارل، ←فارل، جیمس.
جیمس‌فنی‌مورکوپر، ←کوپر، جیمس‌فنی‌مور.
جیهانی، ۷۲۷ .

چاتادائف، ۵۵۱، ۵۵۳.
چارلزاول، ۴۷۵ .
چارلز داروین، ←داروین.
چارلز دوم، ۴۷۶، ۴۷۸.
چارلز دیکنس، ←دیکنس، چارلز.
چارلزلمب، ← لمب .
چاسر، ۱۱۵، ۴۶۷، ۴۶۸.
چامبرز، ادموند، ۵۶۸ .
چانینک، ویلیام‌الری، ۵۱۲ .
چخوف، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۹۷، ۶۲۱،
چرنیشفسکی، ۵۵۲، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۶۰.
چسترتن، ۵۷۰.
چلبی، حسام‌الدین، ۵۵، ۶۷.
چنگیز، ۲۳۹، ۹۷۳.
چنگیزخان، ←چنگیز .

حاتم، ۲۶۴ .
حاتمی [ابوعلی]، ۱۱۲، ۱۵۶، ۱۶۵.
حاجی خلیفه، ۲۴۹ .
حاجی میرزا آقاسی، ← آقاسی‌حاجی‌میرزا.
حافظ، ۷، ۲۴، ۲۸، ۳۴، ۴۵، ۴۶،

۵۴، ۶۸، ۹۲، ۹۹، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۳، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۳، ۲۶۷، ۶۲۷، ۶۲۹، ۶۴۵، ۶۴۸، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۶۱، ۶۶۳، ۷۰۶، ۷۰۷.
حبیب‌الله نظام، ۶۳۳.
حرشهید، ۶۳۴.
حرفی، ۲۶۴.
حریری، ۶۷، ۱۱۴، ۱۷۶، ۲۰۰.
حزین، محمدعلی، ۲۵۸، ۲۶۳.
حسان، ۱۳۷، ۱۳۸.
حسن‌بن وهب، ۲۴.
حسن‌دهلوی، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۵، ۲۳۶.
حسن مقدم، ← علی نوروز
حسن وحید دستگردی، ← وحید دستگردی.
حسین‌بن‌علی، ۱۳۹.
حسین، سلطان، ۲۲۵.
حسینقلی‌آقا، ۶۲۶.
حصری قیروانی، ۱۶۴.
حطیئه، ۳۹، ۷۹، ۱۳۸.
حکیم عمرخیام، ← خیام.
حکیم نظامی، ← نظامی گنجوی.
حماد راویه، ۹۳، ۱۳۵، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۵.
حمدالله مستوفی، ۲۲۴.
حمیدالدین بلخی، ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۰۳، ۷۲۵.
حمیدی، ۶۷، ۱۱۴.
حنظلهٔ بادغیسی، ۵۷، ۱۸۵.
حیرانی قمی، ۲۶۶.

خاقان، ← فتح‌علیشاه قاجار.
خاقان قاجار، ۶۲۶، خان قجر.
خاقانی، ۶۶، ۹۰، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۲، ۲۲۷، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۶، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۶۶۳.
خامنه‌یی، جعفر، ۶۳۹، ۶۴۱.
خان خانان عبدالرحیم‌خان، ← عبدالرحیم خان خانان.
خان قجر، ۶۲۰.
خانلری، پرویز ناتل، ۶۶۲.
خجستانی، احمدبن عبدالله، ۵۷، ۱۸۵.
خرم مازندرانی، ۶۳۲.
خسرو (خسروپرویز)، ۱۷۳، ۲۱۹.
خسرو، ۱۸۲.
خسروانوشیروان، ۱۸۳.
خسروانی (شاعر)، ابوطاهر خسروانی.
خسرواول، ۱۸۳.
خشوبی، ۲۴۶.
خطیب، ۱۵۳، ۱۶۶، ۱۷۴، ۳۲۹.
خفاجی، شهاب‌الدین، ۱۷۵.
خلف‌الاحمر، ۹۳، ۱۲۳، ۱۳۵، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵.
خلیل‌بن احمد، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۸۹.
خواجو (کرمانی)، ۳۴، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۳۵.
خواجوئی، ملااسمعیل، ۶۳۰.
خواجه حافظ، ← حافظ.
خوارزمشاه، ۲۴۷.
خوان بوسکان، ۳۹۳.
خوان دایریارته، ۴۰۱.
خوان دلاکروز، سان، ۳۹۳.
خوان دل انسینا، ۳۹۰، ۳۹۱.
خوان دنبریخا، ← آنتونیودنبریخا.
خوان دوالدس، ۳۹۰.
خورشیدی، ۱۸۹.
خومیاکف، الکس، ۵۴۵.
خیام، ۴۶، ۶۸، ۹۲، ۴۹۹، ۶۴۵، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۵، ۶۶۱، ۶۶۳.
خیتمور، ۱۶۲.

دارا، ۱۸۷.
داراشکوه، ۲۵۷.

داروین، ۳۷، ۷۱، ۴۶۶، ۵۰۳، ۵۳۲، ۵۸۹، ۶۳۶، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۷۲۰، ۷۲۱.
داستایوسکی، ۷، ۵۲۲، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۵، ۶۸۷، ۶۹۱.
دان، جان، ۴۶۸، ۵۶۸.
دانته، ۷، ۱۶۱، ۳۱۸، ۳۳۴، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۶۰، ۳۶۴، ۳۷۰، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۸، ۴۳۵، ۴۵۹، ۴۷۴، ۵۰۳، ۵۵۰، ۵۸۵، ۵۸۷، ۷۰۰، ۷۱۴.
دانته آلیگیه‌ری، ←دانته.
دانته ایتالیائی، ←دانته.
دانس اسکاتس، ۴۶۷.
دانونتسیو، گابریله، ۶۱۲.
داود، ←داود نبی.
داودن، ادوارد، ۵۶۸.
داودنبی، ۳۴۴.
دخو، دهخدا ← علی‌اکبر دهخدا.
دراگومیرسکو، ۲۳، ۶۲.
درایدن، ۲۹۷، ۴۶۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۶، ۴۷۰، ۴۷۳، ۴۸۷، ۴۸۹، ۴۹۰،
دربندی، ملاآقا، ۶۳۳.
درژاوین، گاوریل رمانوویچ، ۵۴۰، ۵۴۱،
دسانکیتس، ۳۶۸، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۱، ۵۸۳، ۵۸۴، ۶۷۷.
دشتی، علی، ۶۵۹، ۶۶۳.
دعبل خزاعی، ۱۰۲، ۱۲۴.
دقیقی، ۱۱۲، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۷.
دکارت، ۳۷، ۳۶۷، ۳۸۲، ۴۳۵، ۴۴۵، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۹، ۴۶۶، ۵۸۱، ۶۳۶، ۶۶۹، ۶۸۳، ۶۹۸،
دکتر تامس، ۴۶۸.
دمتریوس، ۱۲۹.
دموستن (دموستنس)، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۴۰.
دنبریخا ←آنتونیو دنبریخا.
دن‌خوان، ۳۹۶.
دنیس، ۲۴.
دوبرولیوبوف، ۵۴۴، ۵۵۲، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹.
دوبلی، ۳۳۵، ۴۳۶.
دوبیناك، ۴۳۷.
دوبوس، آبه، ۴۴۹، ۴۵۱.
دوروته، ۴۲۹.
دولاموت، ۴۴۲، ۴۴۳.
دولتشاه (بن امیرعلاءالدوله)، ۹۲، ۱۸۵، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۶۶.
دوس پاسوس، جان، ۶۸۶.
دهخدا، ←علی‌اکبر دهخدا.
دیدرو، ۱۰، ۳۸، ۹۰، ۴۱۸، ۴۲۲، ۴۲۵، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۵۳۹، ۶۴۲، ۶۶۸.
دیسرائلی، ۱۷.
دیکنس، چارلز، ۴۹۸، ۵۱۳، ۵۲۸، ۵۷۸، ۷۲۰.
دیکوینسی، ۴۹۴، ۴۹۵.
دیلتای، ویلهلم، ۷۰۱.
دی‌لویس، ۵۷۱.
دیمتریوس، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۹۲.
دیمیتری‌ایوانویچ پیسارف ←پیسارف.
دیوژن لائرس، ۲۹۹.
دیومد، ۳۰۱.
دیونت، سرویلیام، ۴۵۷ تا ۴۷۸.
دیونیزوس، ۱۶۹، ۲۷۸، ۲۸۹، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۸، ۳۰۹.
دیونیزوس کاسیوس لونگینوس ←لونگینوس.

ذکاءالملک محمد حسین فروغی ۳-۶۴۱.

ذوالرمه ←ذی‌الرمه.
ذوالفقار، سید، ۲۲٤.
ذی‌الرمه، ۱٤۰، ۱٤۱، ۱٤۲.
ذیمقراطیس، ۷۰۱.

رابله، ٤۳۷.
راپن، ۲۹۰.
راتزل، ٤٥، ٤٦.
راجر بیکن، ۳٥۱، ٤٦۷.
رادویانی ←محمدبن عمرالرادویانی.
راسکین، جان، ٤۹۸، ٤۹۹، ٥۰۳، ٥۰٤، ٥٦۷.
راسین، ۲۱، ۳۲، ۳٤، ٦۹، ۱۱۸، ۱۲۲، ۲۹۸، ٤۱٤، ٤٤۰، ٤٤۱، ٤٤۲، ٤٤۳، ٤٥۰، ۷۲۸، ۷۲۹.
راضی (خلیفهٔ عباسی)، ۱٥۱.
رافائل، ٤۲۲، ٤۹۸، ٥۰٤.
رافعی، ۱۱۰.
رالف امرسون ←امرسون.
رالینسون، هنری، ٦۳٦.
راموس، پتروس، ۳٦۲.
رامون پیدال، ٥۸۲، ٥۸۳.
رامی، شرف‌الدین ←شرف‌الدین رامی
رانسوم، جان کراو، ٥۹۹، ٦۰۰
راوندی، ۹۹، ۱۹٦.
رایمر، تامس، ٤۸۳.
ربانی ←قریب گرگانی، حاجی‌محمد حسین
ربرتلو، ۳٦۱، ۳٦۲.
رشتی، سید کاظم، ٦۲٥، ٦۲۹.
رشیدالدین فضل‌الله، ۲۲٤.
رشیدالدین وطواط کاتب، خواجه امام← رشید وطواط.
رشید رضا، شیخ، ٦۱۷.
رشید وطواط، ۱۹٦، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰٥، ۲۰٦، ۲۰۷، ۲۱٥، ۲٤۹، ۲٥۰، ٦٦۱، ۷۲٤، ۷۲٥.
رشید یاسمی، ٦٤۱، ٦٤٦، ٦٥۸، ٦٥۹، ٦٦۰.
رشیدی سمرقندی، ۱۹۷، ۱۹۸.
رصدی، نورالدین، ۱۲۱.
رضازادهٔ شفق، ٦٦۰، ٦٦۱.
رضاقلی‌خان هدایت، ۲٦٤، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ٦۲٥، ٦۲۸، ٦۳۲، ٦۳۷،
رضاقلی‌خان‌هدایت، لله‌باشی←رضاقلی‌خان‌هدایت.
رضی‌الدین نیشابوری، ۱۱۱، ۲۲۷.
رضی نیشابوری←رضی الدین نیشابوری.
رعدی آذرخشی، غلامعلی، ۲٦٦.
رفعت، تقی ٦۳۹، ٦٤۱.
رفعت پاشا ترك، صادق ٦۲۳.
رمبو، ٤٥۸.
رمی‌دوگورمون، ٤٦٤، ٥۷۲، ٥۷۳.
رنان، ارنست ۳٥٥، ٥۰۲، ٦۸۱، ۷۲۱،
رنسارد، ٥٤، ۳۹۳، ٤۱٥، ٤۳۷.
رنوویه، ٦۷، ٦۹۸.
روبنس، ٤٤، ٤٥.
روح عطار، ۲۳۱، ۲۳۲.
رودریگ، ٤۳۹.
رودکی، ۷٥، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۸٦، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹٤، ۱۹٥، ۱۹٦، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۰، ۲۳۷، ۲٤٤، ۲٤۹، ٦٤۳.
رودن، ٥۸۷.
روزنبرگ، ٤٦.
روستان، ادمون، ۷۲۹.
روسه‌تی، دانته‌گابریل ٤۹۸.
روسو←ژان ژاك‌روسو.
روشن اصفهانی، ٦۳۲.
روکرت، فریدریش، ٤۳۱، ٥٤۲.
رومن رولان، ٦۰۸.
رویشلین (=رومخلین) یوهانس، ٤۱۱.
رهی اصفهانی، ٦۳۲.
ریچاردز، آی. ای، ٥۷۰، ٦۰۰، ٦۰۱، ٦۰۲، ٦۰۳، ٦۰٥، ٦٦٦، ۷۱۷.
ریچاردسون، ٤٥۰، ٤٦۹، ٤۸۷.
رید، هربرت، ٤۹۳، ٥۷۰، ٥۷۱، ٦۹۳، ٦۹٤.

ریشلیو، ۶۷، ۹۸، ۴۲۳، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۰، ۴۸۰، ۷۲۸.
ریکارداهوخ، ۵۹۱.
ریکاردودتوریا، ۳۹۶.
ریکوبونو، ۳۶۴.
ریلکه، راینرماریا ۵۸۷، ۵۸۸.
ریمون لون، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۸۷.
رینارد، ۴۶۶.

زئوس، ۲۸۳.
زابارلا، ۳۶۱.
زال، ۱۹۳.
زخمی، عبدالله‌خان، ۲۵۷.
زرتشت، ۶۲۶.
زلالی خوانساری، ۲۶۵.
زنوبیا، ملکه، ۳۰۸.
زنودوف، ۹۴، ۲۹۹، ۳۰۲.
زوئیلوس، ۱۸۲، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۶۵۶.
زولا ← امیل‌زولا.
زهیر، ۷۹، ۱۲۳، ۱۳۸، ۱۵۴.
زیگموندفروید ← فروید.
زین‌الدین ابوبکر تایبادی، ۲۵۳.
زین‌العابدین مراغه‌یی، حاجی ۶۳۸.

ژاکریویر، ۵۷۸.
ژاکنکر، ۴۵۲.
ژالو، ادمون، ۵۷۹.
ژان‌پل سارتر، ۵۷۹، ۶۱۰، ۶۱۳، ۶۱۵، ۶۸۲، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۲۸.
ژاندارک، ۳۳۸.
ژان‌ژاک روسو، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۹، ۵۰۹، ۵۲۶، ۵۴۱، ۵۵۱، ۵۶۹، ۵۹۸، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳.

ژان‌هوس، ۳۳۸.
ژرژسان، ۴۵۴، ۶۸۲.
ژوکوفسکی، واسیلی، ۵۴۱، ۵۵۰.
ژول‌لومتر، ۴۴۹، ۴۶۴، ۵۷۲، ۵۷۴، ۵۷۵، ۷۲۹.
ژول‌ورن، ۶۴۴.
ژولین‌بندا، ۵۷۸، ۵۷۹.
ژولیوس‌فلوروس، ۳۱۹.
ژوونال، ۳۲۳، ۳۲۹.
ژید، آندره، ۵۷۹، ۶۱۰.

ساراسامپسون، میس، ۴۱۸.
سارپی، پائولو، ۳۶۶.
سارتر ← ژان پل‌سارتر.
ساغری، ۲۳۰.
سافو، ۲۷۶، ۳۰۵، ۳۱۲.
سالاکرو، آرمان، ۶۱۲.
سالواتور روزا، ۳۶۷.
سامرست موم، ۶۰۶.
سام میرزا، ۲۶۴، ۲۶۵.
ساموئیل جانسون ← جانسون.
سان ایزیدور اسپانیایی ← ایزیدور اسپانیائی.
سانتاترزا، ۳۹۳.
سانتایانا، جرج، ۵۹۹.
ساوونارولا، جیرولامو، ۳۵۷، ۳۵۸، ۶۵۴.
سبکتکین، ۱۸۹.
سپهر ← لسان‌الملک سپهر.
سپهسالار، میرزا حسین خان، ۶۲۰، ۶۲۴، ۶۳۸.
شهاب اصفهانی، ۲۶۸.
سراج‌الدین علیخان آرزو، ۲۵۸.
سروانتس، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴.
سروش‌اصفهانی، ۲۶۷، ۶۳۲، ۶۳۷، ۶۵۹.
سزار، ۳۱۶.
سعدالدین تفتازانی، ۱۷۴.
سعدالدین وراوینی، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۳، ۷۲۴.

سعدی، ۲۶، ۴۵، ۴۷، ۶۷، ۹۱، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۶، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۵۶، ۲۶۳، ۲۶۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۴۵، ۶۴۸، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۸، ۶۶۱، ۶۶۳، ۷۲۱.
سعیدای سرمد، ۲۵۷.
سعید نفیسی، ۶۴۶، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱.
سفاح، ۱۴۲.
سقراط، ۶، ۱۹، ۲۰، ۳۳، ۱۱۹، ۱۸۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۸، ۳۱۸، ۴۷۱، ۴۹۶.
سکاکی، ۱۵۳.
سکینه، دختر حسین‌بن‌علی، ۱۳۹.
سلطان محمود غزنوی ← محمود غزنوی.
سلمان، ← سلمان ساوجی.
سلمان ساوجی، ۳۴، ۹۹، ۱۰۷، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۴، ۲۴۳، ۶۶۰.
سلم خاسر. ۱۰۲.
سلولی، ۱۴۱.
سلیمان، ۱۱۴، ۳۴۷.
سمعانی، ۲۰۴.
سنائی، ۷۵، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۵، ۲۲۷، ۲۴۳، ۲۶۱، ۲۷۱.
سنت‌آنسلم، ۳۳۴.
سنت‌بوو، ۲۲، ۲۴، ۲۹، ۴۳، ۶۰، ۱۲۵، ۱۷۸، ۳۸۱، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۵، ۵۰۲، ۵۵۳، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۷۴، ۵۷۶، ۷۱۶، ۷۲۱.
سنجر، ۱۹۵، ۲۲۷.
سنکا، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۸۴.
سن‌مارك ژیراردن، ۴۵۹.
سواراس، آندره، ۵۷۸.
سوئی، ۴۶۹، ۴۹۰، ۴۹۹، ۵۰۰.
سورل، ژرژ، ۶۹۷.
سوزنی، ۳۹، ۴۱، ۱۹۵، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۷.
سوفرون، ۶.
سوفوکل، ۵۷، ۶۰، ۱۱۸، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۹۶، ۳۱۱، ۴۸۳.
سوفوکلس، ۳۴۴، ۳۹۶، ۴۱۹.
سویفت، جاناتان، ۴۶۸، ۵۰۷.
سوین‌برن، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۶۷.
سهیلی، امیرشیخوم‌بک، ۲۲۵.
سه‌سیلیوس، ۳۱۰، ۳۱۱.
سیبویه، ۸۲.
سیدنی، سرفیلیپ، ۵۱، ۴۶۸، ۴۷۲، ۴۹۱.
سیدنی‌اسمیت، ۴۹۰، ۵۱۳، ۵۱۴.
سیرانودوبرژراك، ۹۸.
سیژه‌دوبرایان، ۳۵۱.
سیسرو (سیسرون)، ۵۷، ۱۳۰، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۹. ۳۴۱، ۳۴۸، ۳۵۶، ۳۹۰.
سیسرون، سیسرو (= سیسرون).
سیف‌ذی یزن، ۹۰.
سیلوستردوساسی، ۱۷۶.
سیله‌زیوس، ۴۱۲.
سیمنون، ژرژ، ۷۲۹.
سیمونید، ۲۷۶.
سیمونیدس، ۳۴۴.
سینتسبوری، جرج، ۵۶۷، ۵۶۸، ۶۰۷.
سیوطی، ۱۷۳، ۱۷۴.

شائول، ۳۴۴.
شاپلن، ۶۷، ۴۳۷.
شاتوبریان، ۱۱۴، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۹، ۵۴۱.
شارتیه، امیل، ۵۷۸.
شارل بودلر ← بودلر.
شارل پرو، ۴۴۲، ۴۴۷، ۴۴۸.
شارل دوازدهم، ۵۳۶.

شارل دوبوس، ۵۷۸.
شارلکن، ۳۸۹، ۴۰۷، ۵۳۹.
شارل مارتل، ۳۳۶.
شارلمانی، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۵، ۳۵۱.
شارلوت، ۴۹۸.
شاطبی، ۸۲.
شافتسبوری، ۴۲۵، ۶۷۰.
شاملو، احمد، ۶۶۳.
شانفلوری، ۴۵۶.
شاو، جرج برنارد، ۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۸۵، ۶۹۷.
شاه جهان، ۲۵۷.
شاهرخ، ۲۵۳.
شجاع، شاه، ۲۵۳.
شرر، ویلهم، ۵۹۰.
شرف‌الدین حسام، ۲۴۰.
شرف‌الدین رامی، ۲۲۴، ۲۳۹، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱.
شرف‌الدین نوشیروان، ۲۰۲.
شرمن، استوارت، ۵۹۸.
شروانشاه، اخستان، ۲۲۰.
شروود، اندرسن، ۶۹۳
شریعتمدار استرآبادی، ملامحمد جعفر، ۶۲۹.
شریف جرجانی، سید، ۱۷۴.
شصت کله، منوچهر، ۷۵، ۱۹۶، ۷۱۶.
شعری، میرزا طاهر ۲۶۹، ۲۷۱.
شفائی حکیم، ۲۵۶.
شفتی، سیدمحمدباقر (حجةالاسلام)، ۶۲۱.
شفیع، صدراعظم، میرزا، ۶۲۹.
شفیع گنجوی، میرزا، ۶۳۷.
شکسپیر، ۷، ۱۵، ۲۴، ۲۸، ۳۸، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۶۹، ۸۹، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۲۲، ۳۷۰، ۳۷۲، ۳۹۵، ۴۱۳، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۴، ۴۲۸، ۴۵۰، ۴۵۸، ۴۶۲، ۴۶۸، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۸۰، ۴۸۳، ۴۸۵، ۴۸۸، ۴۹۰، ۴۹۳، ۴۹۶، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۵۹، ۵۸۵، ۶۱۱، ۶۴۵، ۶۷۹، ۶۸۵، ۶۹۱، ۶۹۲، ۷۰۰، ۷۱۲.
شکیبی، مولانا، ۲۵۷
شلاف، یوهانس، ۵۸۹.
شلایرماخر، ۴۲۳، ۴۲۷، ۴۲۹.
شلگل، برادران، ۳۷۴، ۴۱۷، ۴۲۳، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۵۲، ۴۹۰، ۴۹۳، ۵۹۱، ۶۷۶، ۶۷۷.
شلی، ۴۰، ۴۶۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۹.
شلینگ، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۹۳، ۶۷۰، ۶۷۸، ۶۷۹.
شمسا گیلانی، ملا، ۶۳۰.
شمس‌الدین‌منصوراوزجندی، قاضی، ۲۴۱.
شمس‌العلماء، ← قریب گرگانی، حاجی‌محمد حسین.
شمس قیس رازی، ۲۱، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۲۴، ۱۹۰، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۷، ۴۲۸، ۲۴۹، ۲۷۴، ۶۴۷.
شمس کسمائی، ۶۳۹، ۶۴۱.
شولتس، ویلهلم فن، ۵۹۲.
شوپنهاور، ۵۵۲، ۶۷۰، ۶۷۵، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۹۱، ۷۲۴.
شووه، ۳۷۴.
شهاب ترشیزی، ۲۶۱، ۲۶۲، ۶۵۹.
شهشهانی، سید محمد، ۶۲۹.
شهید بلخی، ۱۸۸، ۱۹۰.
شیبانی، اختیارالدین، ۲۷۱.
شیخ‌الملکوک قاجار، ۶۲۶.
شیبانی، فتح‌الله‌خان، ۲۷۱.
شیدا (ملا شیدا)، ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۵۹.
شیشکوف، الکساندر، ۵۵۰
شیلر، ۹۹، ۳۷۳، ۳۷۹، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۹۳، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۹۰، ۵۹۱، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۹، ۶۸۰، ۷۰۱، ۷۱۲.

شیمن، ۴۳۹.

صائب، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۱.
صاحب ← صاحب بن عباد.
صاحب بن عباد، ۹۸، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۷۳، ۲۶۹، ۴۳۷، ۷۲۸.
صاحبدیوان، خواجه شمس الدین محمد، ۱۲۱.
صادق ملارجب، ۶۳۳.
صبا، ۶۳۲، ۶۵۹.
صباحی، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۶۷.
صبای کاشانی، ۲۷۰، ۲۷۳، ۶۳۲، ۶۵۹.
صبوحی ← آخوندزاده
صدر، حاجی محمد حسین خان، ۶۲۷.
صدرا، ملا (= صدرالمتألهین)، ۶۳۰.
صدرالممالک اردبیلی، نصرالله، ۶۲۸.
صفائی ← نراقی، ملااحمد.
صفدی ← صلاح الدین صفدی.
صفی علیشاه، ۶۳۱.
صلاح الدین ایوبی، ۱۷۰.
صلاح الدین صفدی، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۴.
صهبا، ۲۶۳، ۲۶۶.
صورتگر، لطفعلی، ۶۵۹، ۶۶۲.
صولی، ۱۵۳.

ضحاك، ۱۸۶.
ضیاءالدین بن اثیر ← ابن اثیر.

طاشکبری زاده، ۱۷۵.
طالب آملی، ۲۶۱.
طالبوف، ۶۳۸.
طامس مور ← تامس مور.
طه حسین، ۱۶۹، ۱۷۸، ۱۷۹.
طهماسب، شاه، ۲۵۴، ۲۵۵.

ظریفی تبریزی، ۲۵۵.
ظفرخان، ۲۵۸، ۲۵۹.
ظل السلطان، ۶۲۴، ۶۳۳.
ظهوری، ۲۶۱.
ظهیر فارابی، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۰، ۱۹۵، ۲۱۵، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۴۱، ۲۶۳، ۲۶۸.
ظهیری، ۹۹.
ظهیری سمرقندی، ۱۹۵، ۷۲۴.

عارفی، محمود، ۲۲۵.
عاشق اصفهانی، ۲۶۳.
عباس اقبال، ۶۴۶، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱.
عباس، حضرت (ابن علی) ۶۳۴.
عباس، شاه، ۲۵۴، ۲۵۵.
عباس محمود العقاد، ۱۷۶، ۱۷۷.
عباس میرزا، ۶۲۰، ۶۲۸، ۶۳۵، ۶۳۶.
عباس میرزا، ملک آرا، ۶۲۴.
عبدالباقی اصفهانی، ۲۶۵.
عبدالرحمن جامی ← جامی
عبدالرحیم خان خانان، ۲۵۷.
عبدالرزاق بیگ دنبلی، ۶۲۲، ۶۳۱، ۶۳۲.
عبدالرزاق لاهیجی، ۶۳۰.
عبدالقاهر جرجانی، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۷۲۴.
عبدالله بن طاهر، ۱۸۵.
عبدالله بن معتز، ۹۲، ۱۵۳.
عبدالله بن مقفع ← ابن مقفع.
عبدالملک بن مروان، ۱۴۱.
عبدالواسع جبلی، ۲۰۳، ۲۱۷، ۷۲۴.
عبده، شیخ محمد ۶۱۷

عبیدالله‌بن عبدالله‌بن طاهر، ۱۸، ۱۹، ۱۸۵.
عبید زاکانی، ۲۲۴.
عبیدی، ۱۵۷، ۱۷۵.
عتبی، ۲۰۲.
عثمان مختاری، ۲۴۳.
عجاج، ۱۴۰، ۱۴۶، ۱۴۷.
عجیبی جوزجانی، ۲۴۱.
عدی‌بن‌زید، ۱۶۲.
عراقی، ← فخرالدین عراقی.
عرفی، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹.
عروضی، ← نظامی عروضی سمرقندی.
عزالدین‌ابن اثیر، ۱۷۰.
عزراپاوند، ۵۹۶، ۵۷۷، ۶۰۰، ۶۰۳، ۶۰۵، ۷۱۵، نیز ← پاوند.
عزةالمیلاء، ۱۳۹.
عزیزسلطان، ۶۳۳.
عسجدی، ۲۴۰.
عسکری، ابوهلال [= ابی‌هلال]، ۷۹، ۸۳، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۷۴.
عشقی، ۶۳۹.
عصارتبریزی، ۲۲۹.
عضدالدولهٔ دیلمی، ۱۸۶.
عطاءالله مشهدی، ۲۳۹.
عطار، ۹۱، ۲۵۱، ۶۵۸.
عطارنیشابوری ← عطار.
عطاردی، ۲۴۰.
عقاد ← عباس محمودالعقاد.
علی‌اکبر دهخدا، ۶۲۵، ۶۳۹.
علی (امیرمؤمنان)، ۱۰۴، ۱۳۸، ۱۴۹.
علی‌بن عبدالعزیز جرجانی ← قاضی جرجانی.
علی‌بن منصور ← ابن‌قارح.
علی‌آبادی، میرزاتقی، ۶۲۲.
علی فیروزه، ۱۸۶.
علی نوروز، ۶۴۰.
علی هندی، سید امیرعلی، ۶۱۸.
عماد فقیه، ۲۲۹، ۲۳۴.
عمادی، ۷۵، ۱۹۶.
عماره، ۵۸.
عمر، ۳۹، ۱۳۸.
عمربن ابی‌ربیعه، ۱۳۹.
عمربن عبدالعزیز، ۱۴۳.
عمرخطاب، ۱۳۸.
عمرخیام ← خیام.
عمروبن عبید، ۱۴۷.
عمروبن العلاء، ۱۴۶.
عمعق، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۴۱.
عنتره ← عنتره‌بن شداد عبسی.
عنترةبن شداد عبسی، ۹۲، ۹۹.
عندلیب کاشانی، ۲۶۷.
عنصری، ۷۵، ۹۸، ۹۹، ۱۱۴، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۲۷، ۲۶۷، ۳۰۲، ۶۵۳، ۷۲۶، ۷۲۸.
عوفی، ۹۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۷۰، ۲۷۱، ۶۴۷.
عیسی، ۲۲۳، ۳۵۷، ۳۶۶.
عین‌الملک، ۲۳۹.
عینی، ۷۰۱.

غالب، ۱۳۸.
غرا، میرزا اسدالله، ۶۳۳.
غزالی، امام محمد، ۲۳۵.
غزنوی، ۲۶۸.
غضایری، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۳۰۲.
غنی، قاسم، ۶۶۰، ۶۶۱.
غیاث الدین غوری، سلطان محمدبن‌سام، ۲۴۱.
غیاثای جلوایی، ۱۰۰.

فتی‌خوئو، ۳۹۹.
فارابی، ۱۵۱، ۱۵۳.
فارستر، ۶۱۰.

فارل، جیمس، ۶۰۶، ۶۸۶.
فاضل خان گروسی، فاضل گروسی.
فاضل گروسی، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۶۲۲.
فاکنر، ویلیام، ۵۳۳، ۶۰۸.
فاگه، ← امیل فاگه.
فت، آفانازی، ۵۵۲، ۵۵۸.
فتح‌علیخان صبا، ۲۶۷.
فتح‌علیشاه، ۲۶۷، ۵۴۲، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۳، ۶۳۵.
فخرالدین عراقی، ۲۲۴، ۲۴۳.
فخرگرگانی، ۹۲.
فرانس، آناتول ← آناتول فرانس.
فرانکلین، بنجامین، ۵۰۸.
فرخی، ۹۸، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۴۰، ۲۶۷، ۷۲۶، ۷۲۸.
فردریک باربارسا، ۳۳۷.
فردویک بزرگ، ۴۱۵.
فردوسی، ۷، ۳۲، ۴۳، ۴۶، ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۱۱۸، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۷، ۲۴۴، ۲۷۰، ۴۳۲، ۶۴۰، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۸، ۷۰۸، ۷۲۱.
فردینان، ۳۸۵، ۳۸۸، ۳۸۹.
فردینان بالدنسپرژه، ۵۷۶.
فردینان برون‌تیر ← برون‌تیر.
فرزان، سید محمد. ۶۵۹.
فرزدق، ۱۱۹، ۱۳۸، ۱۴۰.
فرفور یوس سوریانی، ۳۰۸.
فروزانفر، بدیع‌الزمان، ۶۵۰، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹.
فروغی ← محمد علی فروغی.
فروغی بسطامی، ۲۶۷، ۶۵۹.
فرومانتن، اوژن، ۴۶۳.
فروید، ۵۶۴، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۹۳، ۶۰۸، ۶۱۲، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۷۱۲، ۷۱۳.
فرهاد میرزا (معتمدالدوله)، ۶۲۸.
فره رون، ۴۵۱.
فرهنگ شیرازی، ۶۳۴.
فریدالدین کافی، ۲۴۱.
فریدریش شیلر، ← شیلر
فریزر، جی. بی.، ۶۲۰.
فژه، ۳۰۱.
فضل‌الله قزوینی، ۲۲۴.
فضل‌بن مروان، ۳۹.
فضلعلی تبریزی، میرزا، ۶۳۰.
فلچر، جان، ۴۶۸.
فلمینگ، پاول، ۴۱۵.
فلوبر، ۴۵۶، ۶۸۳، ۷۲۴، ۶۸۲.
فلوطین، ۳۰۸.
فلیپ دوم، ۳۸۵، ۳۸۹.
فنائی، ۲۵۵.
فندرسکی، میر (ابوالقاسم)، ۶۳۱.
فن‌کلینگر، ← کلینگر، فن.
فته لون، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۸.
فو، دانیل‌دو، ۴۶۸.
فوریل، ۳۷۴.
فوس، یوهان هاینریش، ۴۲۵
فوسکولو، اوگو، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۸.
فونتنل، ۴۴۸، ۴۴۹.
فویرباخ، ۵۵۳، ۶۷۵.
فیاض، علی‌اکبر، ۶۵۹، ۶۶۱.
فیتزجرالد، ۶۸، ۴۹۹.
فی‌چینو، مارسیلو، ۳۵۹.
فیخته، ۴۲۷، ۴۲۹، ۶۷۰، ۶۷۸، ۶۷۹، ۷۰۱.
فیروزمشرقی، ۱۸۵، ۲۴۰.
فیروز، ملا، ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۵۹.
فیشر، ۸۰، ۸۱.
فیضی، ۲۵۶.
فیلدینگ، هنری، ۴۶۹.
فیلوکتتس، ۴۱۹.
فیلون اسکندرانی، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۶.
فیلیپ فرینو، ۵۱۲.

فیلیپوس مقدونی، ۳۰۰.

قاآنی، ۲۶، ۴۱، ۲۶۷، ۶۲۹، ۶۵۹.
قابیل، ۹۱.
قارپوزآبادی، ملاعلی، ۶۳۰.
قاضی ابوبکر باقلانی ← باقلانی.
قاضی‌جرجانی، ۷۸، ۹۹، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۷۵.
قالی ← ابوعلی‌قالی.
قائم مقام ← قائم‌مقام فراهانی.
قائم مقام فراهانی، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۸، ۶۳۱، ۶۳۵.
قاینی، ابومنصور، ۱۹۰.
قدامةبن‌جعفر، ۷۳، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۲۰۸.
قدسی، حاجی محمد جان، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۵.
قریب گرکانی، حاجی محمد حسین، ۶۴۶.
قریب گرکانی، عبدالعظیم، ۶۵۹.
قزوینی ← محمد قزوینی.
قسطنطین، ۳۳۶.
قسطنطین بزرگ، ۳۳۲.
قطران تبریزی، ۱۹۸.
قمری جرجانی، ۲۴۰.
قوامی گنجوی، ۲۰۳.
قیصر، ← سزار.

کاتبی، ۱۰۰، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۶.
کاترین ← کاترین دوم
کاترین دوم، ۵۳۷، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴.
کارامزین، ۵۵۰.
کاردوچی، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴.
کارلایل، تامس، ۳۵۲، ۳۷۸، ۴۷۰، ۴۹۸ تا ۵۰۱، ۵۰۴، ۵۱۹ تا ۵۲۱، ۵۲۸، ۷۱۷.
کارل پنجم، ۴۰۷.
کارل چهارم، ۴۰۶.
کارل‌مارکس، ← مارکس.
کارولین، ۴۲۹.
کازیمیرادشمیت، ۵۹۱.
کاسترو، امریکو، ۵۸۲، ۵۸۳.
کاستلوترو، ۳۶۲، ۳۶۳، ۴۳۹.
کاسودوروس، ۳۴۳.
کاشفی، حسین، ۲۲۴.
کاظم‌زادهٔ ایرانشهر، ۶۴۰.
کافکا، فرانتس ۶۰۹.
کالدرون، پدرو، ۳۹۴، ۳۹۶، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱.
کالدول، ارسکین، ۶۸۶.
کالریج، ۵۵، ۴۶۷، ۴۶۹، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۵، ۵۲۸، ۵۶۳.
کالوین، ۴۹۶.
کالیگولا، ۳۲۵.
کالینوس، ۲۷۶.
کامپانلا، توماسو، ۳۶۶.
کامران میرزا، ۶۲۴.
کامو، ۶۱۵، ۷۱۲.
کانت، ۹، ۲۰، ۲۲، ۲۶، ۲۷، ۴۹، ۶۰، ۴۱۸، ۴۲۲، ۴۲۶، ۴۹۳، ۵۱۹، ۵۲۰، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵.
کسری انوشیروان، ۲۳۷.
کسنارخوس، ۶.
کسنوفان، ۲۷۷.
کشفی، سید جعفر، ۶۲۵، ۶۲۹.
کعب، ۱۳۷.
کلایست، ۴۲۸.
کلمنت اسکندرانی، ۳۳۳.
کلوپشتوك، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۵.

کلودبرنارد، ۴۵۷، ۴۶۱، ۶۸۱، ۶۸۳.
کلودل، پل، ۵۷۹.
کلودیوس، ۶۹۲.
کلیم، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۱.
کلینگر، فن، ۴۲۵، ۴۳۱.
کمال اسماعیل، ۹۹، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۴۷.
کمال خجندی، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۵۳.
کمال‌الدین اصفهانی ← کمال‌اسماعیل.
کمال‌الدین حسین، مولانا، ۲۵۳.
کمال الوزارة محمودی، ۶۴۰.
کمالی، ۲۰۶، ۲۰۷.
کنت‌برك، ۶۰۵، ۶۰۶.
کنت‌دوگوبینو ← گوبینو، کنت‌دو.
کنت‌کارمانیولا، ۳۷۶.
کنتی‌لیان ← کنتی‌لین.
کنتی‌لین، ۷۴، ۱۶۹، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۹۰، ۳۹۲، ۳۸۴.
کنراد، ۳۳۷، ۵۸۹، ۵۹۰.
کنفوسیوس، ۵۱۹.
۶۷۶، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۹۸، ۷۰۱، ۷۰۳، ۷۱۱.
کانن‌دویل، ۶۰۷.
کاوور، ۳۷۱.
کایرز، گئورگ، ۶۱۲.
کثیرعزه، ۱۳۹.
کرافورد، فرانسیس، ۵۳۲.
کرامول، ۴۷۳، ۴۶۸، ۵۲۶.
کرنی، ۳۲، ۳۴، ۶۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۱۸، ۱۲۲، ۳۷۰، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۷۸، ۴۸۰، ۵۸۵.
کروچه، بندتو، ۵۱۸، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۹۹، ۶۷۵، ۶۷۷، ۷۱۱، ۷۱۴.
کریستف‌کولومب، ۳۹۶.
کریستیانا، ۴۹۸.
کریلوف، ۵۴۱، ۵۵۰.
کریم‌خان زند، ۲۶۱، ۶۱۹، ۶۲۸.
کسائی، ۱۴۳، ۱۸۸، ۱۹۰.
کسروی تبریزی، احمد، ۶۳۷، ۶۵۰، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۸.
کنوت هامسون، ۶۰۸.
کنی، حاج‌ملاعلی، ۶۲۷.
کوپر، جیمس فنی‌مور، ۵۱۳، ۵۱۵.
کوپر، ویلیام، ۴۸۹.
کورنر، ۶۷۳.
کورنی ← کرنی.
کوزیموده مدیچی ← مدیچی
کوکتو، ژان، ۶۱۱
کولیر، جرمی، ۴۸۳.
کومر، ۵۹۲.
کویلر کاچ، آرثر، ۵۶۸.
کیتس، جان، ۴۹۰، ۴۹۶، ۴۹۷.
کیرکگورد، ۵۸۰.
کیکاوس‌بن اسکندر، ۲۰۷.
کیندرمان، هاینتس، ۵۹۳.

گئورگه، اشتفن، ۵۹۲.
گارسیلازو ← گارسیلار و دلاوگا.
گارسیلازودلاوگا، ۳۹۳.
گاریبالدی، ۳۷۱.
گاریک، دیوید، ۳۷۰.
گاس، ادموند، ۵۶۸.
گاسپاره گوتسی، ۳۷۰.
گاسون، استفن، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲.
گالسورثی، ۶۰۸.
گالیله‌ئو گالیله‌ئی، ۳۶۶.
گانی‌وت، آنخل، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵.
گاست، خوزه ارتگا، ای، ۵۸۱ تا ۵۸۳.
گراسیوس، ۳۱۷، ۳۱۸.
گرترود، ۶۹۲.
گرشاسب، ۲۱۸، ۲۱۹.
گرگوار هفتم ← پاپ هیلدبراند.
گرگوریوس قدیس ← گرگوریوس کبیر.

گرگوریوس کبیر، ۳۴۶.
گروسی ← فاضل گروسی.
گری، ۴۸۹.
گریبایدوف، ۵۴۲، ۵۴۶، ۶۲۱.
گریرسون ← هربرت گریرسون.
گریفوس ← گریفیوس.
گریفیوس، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۵.
گری، تامس، ۴۶۹.
گریم، ۹۰، ۴۲۸.
گزنفون، ۳۰۵.
گنچارف، ۵۴۴، ۵۴۸، ۵۵۸.
گوبینو، ۴۶، ۶۲۶، ۶۳۶، ۶۷۵.
گوتسی، کارلو، ۳۷۰.
گوتشد، یوهان کریستف، ۴۱۴، ۴۱۶ تا ۴۱۸.
گوتفریدفن اشتراسبورگ، ۴۰۸.
گوته، ۸، ۵۵، ۶۸، ۷۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۴، ۳۷۰، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۸، ۴۱۰، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۲، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۸، ۵۵۸، ۵۶۵، ۵۸۵، ۵۸۸، ۵۹۳، ۶۷۹، ۶۸۱، ۶۹۱، ۶۹۵، ۷۰۱.
گوتیه، تئوفیل، ۴۱، ۴۵۴، ۴۵۵، ۵۶۷.
گودونوف، بوریس، ۵۴۳.
گورس، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۱.
گورکی ← ماکسیم گورکی.
گوستاوفلوبر ← فلوبر
گوستاولانسون، ۴۶۴، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۶، ۷۲۰.
گوگول، نیکلای واسیلیویچ، ۵۳۰، ۵۴۲، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۴، ۵۵۶، ۵۵۹، ۶۳۷.
گولداسمیت، ۴۶۹، ۵۱۳.
گولدونی، کارلو، ۳۷۰.
گونتسالس، فرانسیسکو، ۵۸۲.
گوندیبرت، ۴۷۷.
گیبون، ادوارد، ۴۸۷، ۶۳۶.
گیوم دوکاسترو، ۹۸.

لئوپاردی، ۳۷۷.
لابرویر، ۷۶، ۴۴۰، ۴۴۸.
لاج، تامس، ۴۷۱.
لاخمان، کارل، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۵۹۰.
لارنس، دیوید هربرت ۶۰۷، ۶۰۸.
لاسر، پیر، ۵۷۴، ۵۷۹.
لافایت، ۵۱۴.
لافونتن، ۱۱۵، ۱۲۶، ۴۴۰، ۴۴۳، ۴۵۹، ۴۶۲، ۵۴۱.
لاك، ۶۶۹.
لاگنبوخر، هلموت، ۵۹۳.
لالو، ۴۴.
لامارتین، ۱۷، ۵۴، ۳۷۳، ۴۵۴.
لامارك، ۶۸۳.
لامتری، ۶۸۱.
لامعی، ۹۸، ۱۱۴.
لاموت ← دولاموت.
لانسون ← گوستاولانسون.
لانگ، اندریو ۵۶۸.
لاول، جیمس راسل، ۵۲۳، تا ۵۲۵، ۵۳۴.
لاهارپ، ۳۰۱، ۴۵۱.
لایب‌نیتس، ۴۱۳، ۴۱۴، ۶۶۹، ۷۰۱.
لبید، ۱۹۹.
لرمونتوف، ۵۵۲، ۵۵۲.
لسان‌الملك ← لسان‌الملك سپهر.
لسان‌الملك سپهر، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۴، ۶۲۲، ۶۲۸.
لسانی، ۲۶۴.
لسینگ، ۱۰، ۲۹، ۳۴، ۳۵، ۲۹۰، ۳۷۴، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۵۰، ۴۵۱، ۵۵۶، ۵۶۳، ۵۹۰، ۷۳۰.
لطفعلی بیگ آذر ← آذر بیگدلی.

لطفعلیخان، ۶۳۱.
لمب، ۴۹۴، ۴۹۵.
لنورمان، ۶۱۲.
لوئی پانزده، ۴۴۰.
لوئی چهاردهم، ۳۲، ۴۲۳، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۷، ۷۱۲.
لوئی سیزدهم، ۴۴۰.
لوئی شانزدهم، ۴۴۰، ۴۵۲، ۵۰۹.
لوپه‌دوگا، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۰۰، ۴۰۱.
لوتر، ۳۵۳، ۴۰۵، ۴۰۷، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲.
لوتولستوی، ← تولستوی.
لودویکودی‌برمه، ۳۷۲.
لوساژ، ۴۵۱.
لوسیان، ← لوسیانوس، و نیز ← لوسین.
لوسیانوس، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۴۹۶.
لوسین، ۱۶۲، ۳۹۰، و نیز ← لوسیانوس.
لوکرسیوس، ۹۵، ۷۰۱.
لوکن، ۳۸۴، ۴۷۶.
لوکنت‌دولیل، ۴۵۵.
لولو، آنتونیو، ۲۹۰.
لومتر ← ژول‌لومتر.
لومونوسوف، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱.
لوناچارسکی، ۵۹۴، ۵۹۶، ۵۹۷.
لونگینوس، ۱۲۸، ۳۰۴، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۲، ۴۸۸، ۴۹۳، ۷۲۴.
لویس‌شیخو، اب، ۱۷۶.
لئوپاردی، جاکومو، ۳۷۲، ۳۷۶.
لویس‌ویوس ← خوان‌لویس‌ویوس.
لیزیاس، ۳۱۱.
لیلی، ۹۲.
لیلی، جان، ۴۶۸.
لیویس، ۵۷۰.
لی هانت، ۴۹۶.
ماتزینی، جوزپه، ۳۷۷، ۳۷۸.
ماثیوآرنولد، ۵، ۴۶۷، ۴۷۰، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۶۶، ۷۰۸، ۷۱۶، ۷۱۷.
مادام دواستال، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۶، ۴۲۹، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۹.
ماراتوری، ۳۸۱.
مارتین‌لوتر، ← لوتر.
مارسلینوای پلایو، ← مارسلینومنندس‌ای‌پلایو.
مارسلینومنندس‌ای‌پلایو، ۴۰۲، ۵۸۲.
مارك‌تواین، ۱۷۶، ۵۲۹، ۵۳۰.
مارکزدسانتیانا، ۳۸۹.
مارکس، ۴۸، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۰۶، ۶۱۱، ۶۷۵، ۶۸۵، ۶۸۱، ۶۹۳.
مارکوس اورلیوس، ۳۲۸.
مارگولیوث، ۱۳۶.
مارلو، کریستوفر، ۹۸، ۴۶۸.
مارمنتل، ۸۲.
مارو، کلمان، ۴۳۵، ۴۳۶.
ماری‌ترز، ۴۲۱.
مارینو، جانباتیستا، ۳۶۶، ۳۶۷.
ماریوو، ۴۴۱.
مازنی، ابراهیم، ۱۷۶.
ماژندی، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳.
ماسه، هانری، ۷۲۱.
ماکسیم‌گورکی، ۵۹۴، ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۱۲.
ماکسی‌میلیان، ۴۱۱.
ماکفرسن، (=ماکفرسون) جیمز، ۹۰، ۴۲۴، ۴۸۷، ۴۸۹.
ماکیاولی، ۳۵۹، ۴۹۶.
مالارمه، استفان، ۴۵۸، ۵۶۷.
مالرب، ۴۱۵، ۴۳۷، ۵۳۹.
مالرو، آندره، ۵۷۹.
مأمون، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۵۰.
مان، توماس، ۵۹۳، ۶۷۹، ۶۹۳.

مانرو، ۵۱۰.
مانزونی، الساندرو، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰.
مانون لسکو، ۴۵۱.
مانویل اوژن، ۱۲۶.
مانی، ۳۴۱.
مایاکوفسکی، ولادیمیر، ۵۹۵.
مایستر اکهارت، ۳۴۷، ۴۱۱.
مایل آشتیانی، محمدعلی، ۶۲۲.
مبرد [ابوالعباس]، ۱۶۳.
متنبی، ۶۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۳، ۱۱۴، ۱۴۸، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۶، ۲۰۷، ۴۳۷، ۷۲۸.
مترنیخ، ۵۴۴.
متوکل، ۴۱، ۱۴۲.
متی‌بن‌یونس، ۱۵۰، ۱۵۱.
مجد خوافی، ۲۳۶.
مجدالدولهٔ سینکی، ۶۳۵.
مجد همگر، ۱۲۰، ۱۲۱، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۱.
مجلسی، محمد تقی، ۲۵۴.
مجمر ← مجمر اصفهانی.
مجمر اصفهانی، ۱۱۸، ۲۶۷، ۲۶۸.
مجنون، ۹۲.
مجیرالدین بیلقانی، ۹۰، ۱۹۵.
محتشم کاشانی، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۶۳، ۶۲۹.
محصل، ← سید حسن تقی‌زاده.
محقق کرکی، ۲۵۵.
محلق، ۵۷.
محمد (فرزند نظامی)، ۲۲۰.
محمد (ص)، ۳۹، ۹۱، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۶۷، ۳۸۷، ۶۱۷، ۶۱۹.
محمد امین میرزا، قاجار، ۶۳۴.
محمدبن اسحاق، ۱۴۵.
محمدبن‌سلام‌الجمحی ← جمحی.
محمدبن عبدالملک‌الزیات، ۲۴.
محمدبن علی راوندی، ۱۹۵.
محمدبن عمرالرادویانی، ۱۰۳، ۲۰۳، ۱۹۶، ۲۰۴.
محمد حسین فروغی، ذکاءالملک (=ادیب) ۶۴۱، ۶۴۲.
محمد حسین هیکل‌بک، ۱۷۷.
محمدخان قاجار، حاجی، ۲۷۰.
محمد سعید قریشی، ۲۶۰.
محمد شاه، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۳۵، ۶۳۶.
محمدعلی، بهبهانی (=کرمانشاهی) آقا، ۶۲۱، ۶۲۹، ۶۳۰.
محمد علی فروغی، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۶۱.
محمد علی مذهب، ۲۷۰.
محمد قزوینی، ۲۴۰، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۱.
محمد میرزا، ۶۲۸.
محمد وصیف سگزی، ۱۸۵.
محمود ← محمود غزنوی.
محمود خان ملک‌الشعراء، ۲۶۷، ۶۳۲.
محمود شیخ‌الاسلام، حاج میرزا، ۶۳۰.
محمود غزنوی، ۴۳، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۵، ۲۲۷، ۴۳۲، ۶۳۱، ۷۲۸.
محنت بروجردی، ۶۳۲.
محیط طباطبائی، ۶۵۹.
محیی‌الدین، ۲۵۴.
محیی‌الدین‌ابن عربی ← ابن عربی.
مختار، ۶۳۴.
مختاری، ۱۱۱.
مدیچی، ۳۵۹.
مرزبانی، ۱۵۰، ۱۶۲.
مرکر، ۵۹۳.
مروان، ۱۲۳.
مروان بن ابی‌حفصه، ۱۴۳.
مریم مجدلیه، ۳۶۶.
مستشارالدوله، ۶۲۴.
مسرور، حسین، ۶۵۹.
مسعود رازی، ۱۸۷.

مسعود سعد، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۷، ۲۱۳، ۶۵۹.
مسعود فرزاد، ۶۶۲.
مسعود غزنوی، سلطان، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۵.
مسکویه، ابوعلی، ۷۹.
مسلم، ۱۸، ۱۹.
مسلم‌بن ولید، ۱۷۲.
مسن، ۳۱۹.
مسیح، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۶۰، ۴۱۱، ۴۴۲، ۶۸۴.
مسیح کاشی، ۲۵۵.
مشتاق، ۲۶۲، ۲۶۶.
مشتری طوسی، ۶۳۴.
معانی یزدی، ۲۶۴.
معاویه، ۱۳۸، ۱۴۹.
معبد، ۱۳۹.
معتصم، ۱۲۴.
معروفی، ۱۸۶.
معری، ← ابوالعلاء معری.
معصومعلیشاه، ۶۲۵.
المعز بالله فاطمی، ۱۶۴.
معزی، ۷۵، ۹۸، ۱۱۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۴۰، ۲۵۰، ۶۵۹.
معن‌بن‌اوس، ۱۴۱.
مغربی، ملا محمد شیرین، ۲۵۳.
مفضل ضبی، ۹۳، ۱۴۳، ۱۴۴.
مکالی، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۱.
مکتبی شیرازی، ۶۸.
مکتفی (خلیفهٔ اموی)، ۱۵۱.
مک‌لیش، ۱.، ۶۰۰
ملاباشی سرابی، محمد کریم، ۶۲۸.
ملثاگر، ۱۳۰.
ملانکتون، ۴۱۲، ۴۹۶.
ملای روم، ← مولوی.
ملک الافضل (ال) ۱۷۰.
ملک‌زوزن، ۱۲۱.
ملکشاه، ۱۹۵.
ملک‌الشعرا ← ملک‌الشعراء بهار.
ملک‌الشعرا بهار، ۶۴۱، ۶۴۴، ۶۵۴، ۶۵۰، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۵۹.
ملکم، سرجان، ۶۲۰.
ملکم خان، میرزا، ۶۱۸، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۸.
ملویل، هرمان، ۵۲۲.
مناندر، ۳۱۶.
منتجب‌الدین‌جوینی، اتابک بدیع، ۲۰۱، ۲۰۳، ۷۱۵.
منتورنو، آنتونیو، ۳۶۱.
منجیک، ۱۹۸، ۲۱۷.
منصور (خلیفهٔ عباسی)، ۱۴۲، ۱۵۰.
منصور، شاه ۲۴۹.
مندلسن، ۴۲۹.
منکن هـ. ل. ۵۳۰، ۵۹۹.
منندس‌ای‌پلا یو، ۳۹۱، ۶۰۷.
منوچهر شصت کله ← شصت‌کله، منوچهر.
منوچهری، ۹۸، ۹۹، ۱۱۴، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۶۸. ۶۴۳، ۷۲۸.
منوچهری دامغانی ← منوچهری.
مورتامس ← تامس‌مور.
موپاسان، گی‌دو، ۴۵۷.
موراتوری، ۳۶۸.
موروا، آندره، ۴۱.
موراس، شارل، ۳۶۴، ۵۷۴.
مورای، گیلبرت، ۶۹۶.
مورنه، دانیل، ۵۷۶.
موره، ژان، ۴۵۸.
موریس، مترلینگ، ۶۱۲.
موریس، ویلیام، ۴۹۸، ۴۹۹.
موسولینی، ۵۸۶.
موسه، ۵۴، ۶۹، ۴۵۴.
موسی، ۳۰۹، ۳۳۳، ۳۴۳، ۳۴۴، ۴۵۴.
مولانا ← مولوی
مولانا جلال‌الدین بلخی، ← جلال‌الدین بلخی

نیز ← مولوی.
مولوی، ۴۶، ۵۵، ۱۰۱، ۲۲۴، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۶۳۷، ۶۴۸، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۶۳، ۶۸۸.
مولیر، ۳۲، ۳۵، ۵۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۳۶۹، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۵، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۶۶، ۶۳۶.
موم، سامرست ← سامرست موم.
مونتسکیو، ۱۱۴، ۴۲۲، ۴۲۵، ۴۵۱، ۴۵۳، ۵۰۹، ۵۳۹.
مونتنی، ۴۳۷، ۵۲۰، ۵۲۱.
مونتی، ۳۷۲.
مؤید نسفی، شهاب، ۱۱۱.
مهدی استرآبادی، میرزا، ۶۳۱.
مهدی (خلیفه)، ۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳.
مهلبی، ۱۵۶.
میچل، مارگرت، ۶۰۶.
میخائیلوفسکی، نیکلائی کنستانتینوویچ، ۵۶۰.
میرک، آقا، ۲۶۴.
میکل‌آنجلو، ۴۲۲.
میرابو، ۶۲۴.
میرداماد، ۲۵۵، ۶۳۰.
میرزا آقاخان کرمانی، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸.
میرزاآقاخان نوری، ۲۷۳، ۶۲۰، ۶۲۴، ۶۲۵.
میرزا ابوالقاسم‌قایم‌مقام ← قایم‌مقام‌فراهانی.
میشله، ۵۷۹.
میکل آنژ، ۱۸، ۴۹۶.
میکلانجلو ← میکل‌آنژ.
میل، استوارت، ۶۰، ۴۹۸، ۵۰۳، ۶۳۶، ۶۸۱، ۶۸۳.
میلتون، ۷، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۶۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶.
میمندی، خواجه احمدبن حسن، ۱۸۷، ۴۷۸، ۴۸۴، ۴۸۹، ۵۰۰، ۵۱۱، ۵۲۸، ۶۶۸.
مین‌تورنو، ۴۷۲.
مینوی، مجتبی، ۶۵۹، ۶۶۳.

نابغه، ۱۲۳، ۱۳۸، ۱۵۴.
نابغه جعدی، ۱۶۲.
نابغهٔ ذبیانی، ۱۳۷، ۱۶۲.
ناپلئون ← ناپلئون‌بناپارت.
ناپلئون‌بناپارت، ۱۱۴، ۱۷۵، ۳۷۲، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۸، ۴۳۰، ۴۵۲، ۴۵۴، ۴۹۰، ۵۲۰، ۵۴۳، ۶۱۷، ۶۱۹، ۶۲۲، ۶۲۳.
ناپلئون سوم، ۴۵۴.
ناثانائیل هاوثورن ← هاوثورن.
نادر، ۲۶۱، ۲۶۶.
نادرپور، نادر، ۶۶۳.
نادلر، ۵۹۲.
ناصح‌ظفر جرفاذقانی، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۳.
ناصرخسرو، ۴۲، ۱۲۳، ۲۱۱، ۲۱۲، ۶۳۱، ۶۴۶، ۶۵۰، ۶۵۹.
ناصرعلی سرهندی، شیخ، ۲۶۱.
ناصرالدین شاه قاجار، ۲۶۷، ۶۲۸، ۶۳۱، ۶۳۳، ۶۳۵.
ناصرالدین قباچه، ۲۳۹.
نامی، میرزا صادق، ۶۳۱.
نجات عبدالعال، ۲۶۷.
نراقی، حاج ملا احمد، ۶۳۰.
نرون، ۳۲۴، ۳۲۵.
نشاط، ۲۶۷، ۲۷۰، ۶۲۲، ۶۵۹.
نصرآبادی، محمد طاهر، ۲۶۵.
نصرالله منشی، ابوالمعالی، ۱۹۵، ۲۰۳، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸.
نصربن احمد سامانی، ۱۸۶، ۲۳۷، ۲۴۴،
نصربن‌الحسن مرغینانی، ۲۰۴.
نصیب، ۱۳۹.
نصیرالدین طوسی، خواجه، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۵، ۶۳۱.
نظام‌الملک طوسی، خواجه، ۱۵۳، ۱۹۵.
نظامی (نام شاعری بوده است)، ۱۹۸.

نظام‌الملک طوسی، خواجه، ۱۵۳، ۱۹۵.
نظامی عروضی، ۹۲، ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۸۷، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۳، ۲۴۸، ۶۴۷.
نظامی گنجوی، ۶۸، ۹۱، ۹۲، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۷، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۶۱، ۶۴۵، ۶۴۶.
نکراسوف، نیکلائی، ۵۵۲.
نکیسا، ۱۸۱.
نفیسی، سعید ←سعید نفیسی.
نندای هندی، ۱۸۶.
نوائی، امیرعلیشیر، ۲۲۵، ۲۳۹، ۲۴۲.
نوبل، ۳۸۰.
نورالله شوشتری، قاضی، ۹۱.
نورجهان، ۲۵۷.
نورجهان بیگم← نورجهان.
نورعلیشاه، ۶۳۰، ۶۳۱.
نوری، حاجی میرزا حسین، ۶۳۳.
نوری، ملاعلی، ۶۳۰.
نووالیس، ۴۲۳.
نووی‌کف، نیکلائی، ۵۴۰.
نیبلونگن، ۵۰۱.
نیبور، ۳۱۳.
نیچه، ۵۶، ۴۰۳، ۴۳۲، ۴۳۳، ۵۰۲، ۵۳۲، ۵۶۴، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۸۸، ۶۰۸، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۷۹، ۶۹۱.
نیر، حجةالاسلام، ۶۳۰.
نیزار، دزیره، ۴۵۹.
نیکولائی کارامزین← کارامزین.
نیکلا بوالودپرتو ←بوالو.
نیکلای اول، ۵۴۵.
نیکلای دوم، ۵۴۶.
نیکلسون، ۱۳۶.
نیما یوشیج، ۶۳۹، ۶۴۱، ۶۶۲.
نیوتون، ۶۳۶.
وات تایلور، ۳۳۸.
واثق، ۳۹.
وارثون، ۵۳۴.
وارو، ۳۱۶، ۳۴۸.
واشینگتن اروینگ، ۵۱۳، ۵۱۵.
واصل‌بن عطاء، ۸۲.
واکنر ودر، ۴۲۷.
واگنر، ریشارد ۴۱۰، ۴۳۲، ۴۵۷، ۵۸۷، ۵۹۳، ۶۷۹.
والاس، ادگار، ۶۰۷.
والتراسکات، ۹۹، ۴۹۰، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۷، ۵۲۹.
والترپاتر، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۷۵، ۷۱۱.
والت ویتمن، ۱۷۹، ۵۱۵، ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۱.
والدس، آلفونسو، ده، ۳۹۰.
والری، پل، ۵۱۷، ۵۷۷.
والری لاربو، ۵۷۹.
والنسیا، ۳۸۹.
واله داغستانی، ۲۵۸.
والیةبن‌الحباب، ۹۲.
وان تیگم، پل، ۵۷۶.
وان دیک بروکس، ۶۰۵.
وایلد، اسکار، ۴۰، ۴۱، ۵۰۳، ۵۰۵، ۵۳۳، ۵۶۷، ۶۱۲.
وب، ویلیام، ۴۷۱.
وحشی بافقی، ۲۵۵.
وحید دستگردی، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۵۹.
وحید، میرزا طاهر، ۲۶۶.
ورکور، ۶۰۷.
ورلن، ۴۰، ۴۵۸.
وصاف الحضره، ۲۲۴، ۲۳۶، ۲۳۸، ۷۲۴.
وصال←وصال شیرازی.
وصال شیرازی، ۱۱۸، ۲۶۷، ۲۶۸.
وصلی تبریزی، ۲۵۵.
وطواط←رشید وطواط.

وفا، میرزاحسین، ۶۳۱.
وقایع نگار، میرزا صادق مروزی، ۶۲۲، ۶۲۸.
وکلن، ۵۴، ۴۳۶.
ولادیمیر، ۵۳۷.
ولتر، ۴۲، ۸۹، ۹۹، ۱۶۲، ۳۰۱، ۳۷۰، ۳۹۹، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۳، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۸۸، ۵۳۹، ۶۳۶، ۶۴۵.
ولز، ۵۳۳، ۶۰۷، ۶۸۵.
ولف، ۳۷.
ولفرام فن‌اشن باخ، ۴۰۸.
ولفلین، ۵۹۲.
ولکن، ۲۸۳.
ولیدبن یزید، ۱۳۸.
ولیدبن یزیدبن عبدالملک، ۱۴۱.
ولی‌دشت بیاضی، ۲۶۰.
وولف ← ویرجینیا وولف.
ووندت، ۲۳.
وورینگر، ویلهلم، ۵۹۱.
ویپل، ۵۲۴، ۵۲۵.
ویتمن ← والت ویتمن.
ویدا، ۳۶۰، ۴۳۸.
ویرجینیا وولف، ۵۷۱، ۶۰۸.
ویرژیل، ۹۸، ۹۹، ۱۱۸، ۳۱۳، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۴۲، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۶۵، ۳۹۱، ۴۱۹، ۴۷۲، ۴۷۶، ۴۸۵، ۵۱۱، ۷۱۲،
ویکتور شووه، ۳۷۴.
ویکتورکوزن، ۶۷۰.
ویکتورهوگو، ۷، ۵۴، ۷۳، ۷۴، ۸۴، ۸۵، ۱۱۴، ۳۷۳، ۴۰۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۶۰، ۵۲۶، ۶۴۴، ۷۱۳، ۷۱۴.
ویکتوریا، ملکه، ۴۷۰، ۴۹۱، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۶۰۹، ۶۸۵، ۶۹۱.
ویکو، جامباتیستا، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۸، ۴۰۰، ۵۸۴.
ویلاند، ۴۱۷، ۴۲۶.
ویلسون، ادموند، ۶۰۶، ۶۸۹.
ویلسون، سرتامس، ۴۷۱.
ویلمن، ۱۲۵، ۴۵۹.
ویلیام، ۳۳۶.
ویلیام اکام، ۳۵۱.
ویلیام ثاکری، ۴۹۸، ۵۱۳، ۵۲۸.
ویلیام جمس، ۵۳۲، ۶۷۰، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸.
ویلیام هزلیت ← هزلیت.
وینکلمان، ۱۰، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴.
وینیی، آلفرددو، ۴۵۴، ۴۵۸.
ویوس، خوان‌لویس، ۳۹۲.

هابز، تامس، ۴۷۶، ۴۷۷، ۷۰۱.
هابیل، ۹۱.
هاتف، ۲۶۳، ۲۶۶.
هاتفی ← هاتفی خرجردی.
هاتفی خرجردی، ۶۸، ۱۰۱.
هادرین، ۳۲۶.
هادی (خلیفهٔ عباسی)، ۱۴۲.
هادی سبزواری، حاجی ملا، ۶۳۰، ۶۳۱.
هارت، ۵۸۹، ۵۹۰.
هارتمان فن آوه، ۴۰۸.
هاردی، تامس، ۶۸۵.
هارون، ۴۱، ۱۴۳.
هارون‌الرشید، ۱۴۲.
هازار، پل، ۵۷۶.
هازلیت، ۱۷۷.
هانم، تی. ای.، ۵۶۹، ۵۷۰، ۶۰۴.
هامل، ژرژ، دو، ۵۷۹، ۶۰۷.
هانری برگسون ← برگسون.
هانری چهارم، ۳۳۷.
هانس زاخس، ۴۱۰، ۴۱۱.
هانکن، ۴۶۳، ۴۶۴، ۶۷۰.
هامان، ۴۲۳، ۴۲۵.

هاملت، ۶۹۷ .
هانری بوردو، ۷۲۹.
هانری برگسون ← برگسون.
هاوتورن، ۵۱۸، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۳۰، ۵۳۴.
هاولز، ویلیام، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۴.
هایسنبوتل، ۵۹۴.
هاینتس کیندرمان، ۵۹۳.
هاینه (هاینریش)، ۲۴، ۶۹، ۴۳۲.
هجویری، ۹۹.
هدایت ← رضاقلی‌خان هدایت.
هدایت، صادق، ۶۵۸، ۶۶۲.
هرا، ۲۸۳.
هرابانوس مائوروس، ۳۴۵.
هراکلیتوس، ۷۰۱.
هربرت اسپنسر ← اسپنسر.
هربرت گریرسون، ۵۶۸، ۵۶۹.
هرتسن، ۵۵۵، ۵۵۹، ۵۶۰، ۶۷۵.
هردر، ۱۱۶، ۱۱۷، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۹، ۴۳۰، ۶۷۴، ۶۷۵.
هرکایتوس، ۲۷۷.
هرموژن، ۳۰۹.
هرمیپ ازمیری، ۲۹۹.
هرودوت، ۳۰۵، ۳۶۴.
هرینگتون، سرجان، ۴۷۲.
هزلیت، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۷.
هزیود، ۲۷۶، ۲۸۳، ۲۸۵، ۳۲۶.
هشام‌بن عبدالملک، ۱۴۱.
هشترودی، محمد ضیاء، ۶۶۲.
هگل، ۴۵، ۵۱، ۸۰، ۸۱، ۳۷۸، ۳۷۹، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۶۲، ۵۴۵، ۵۵۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۶۷۰، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۹۳، ۷۰۱، ۷۱۷.
هلوسیوس، ۶۸۱.
همام، ۲۲۸.
همایون، ۲۵۶.
همگر ← مجدهمگر.
هملت ← ۶۹۲.
همینگوی، ارنست، ۵۳۰، ۵۳۳، ۶۸۶، ۶۹۳.
هنری‌جیمس، ۵۲۱، ۵۳۲، ۶۰۷، ۶۰۹، ۵۳۳.
هولتس آرنو، ۵۸۹.
هوراس، ۷۴، ۷۸، ۱۴۴، ۲۰۸، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۴۱، ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۶۰، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۴۰۰، ۴۱۹، ۴۳۶، ۴۴۳، ۴۷۲، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۵۸۸، ۷۱۲، ۷۱۶.
هوفمان، ۴۲۸.
هوگو ← ویکتور هوگو.
هوگوفن هوفمانشتال، ۶۱۱.
هولتس ← آرنو هولتس.
هولدرلین، ۴۲۳، ۴۲۶.
هومر، ۷، ۱۱۸، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۵۲، ۳۵۷، ۳۶۵، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۴۵، ۴۷۶، ۴۸۵،.
هومیروس ← هومر.
هوهنتسولرن، ۴۰۷.
هوهنشتاوفن، ۳۳۷.
هویسمان، ۴۵۷.
هیپریدس، ۳۱۱، ۳۱۲.
هیپولیت‌تن ← تن.
هتلر، ۵۹۳.
هیکس، گرانویل، ۶۰۶.
هیلدبراند ← پاپ‌هیلدبراند.
هیوم، ۳۰، ۴۸۷، ۶۳۶، ۶۶۹.

یازجی، شیخ ناصیف، ۱۷۶.

یاقوت، ۱۷٤.
یاکوب‌برای تین‌گر ← برای‌تین‌گر
یانگ، ٤٦۹، ٤۸۷، ٤۸۹، ۷۱۲، ۷۱۳.
یزیدبن معاویه، ۱۳۸.
یعقوب لیث، ۱۸۵.
یغما، ٦۲۹، ٦۳۹، ٦۵۹.
یغمای جندقی، ٦۳٤.
یمینی، مولانا، ۲۵۵.
یوجن اونیل، ٦۹۳.
یوحنا، ۳٤۰، ٤۷۵.
یوسف، امیر یعقوب، ۱۸۷.
یوسف اعتصامی، ٦٤۱، ٦٤٤.
یوسف بدیعی، ۱۷۵.
یوسف عروضی، ۱۸۹.
یوسف، مستشارالدوله، ٦۲٤، ٦۳۸.
یونسکو، اوژن، ٦۱٤، ٦۱۵.
یونگ، ٦۸۹، ٦۹۱، ٦۹۳، ٦۹٤.

فهرست اماکن

آتن، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۹۹، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۵، ۳۴۵.
آذربایجان، ۶۳۰، ۶۳۷.
آراگون، ۳۸۴، ۳۸۵.
آستوریا، ۳۸۴.
آسیا، ۱۱۴، ۶۲۵.
آکادمی فرانسه، ۹۸، ۴۳۸، ۴۴۲.
آکادمی مادرید، ۳۹۷.
آکسفورد، ۳۵۱، ۳۹۲، ۴۸۷.
آلمان، ۱۰، ۲۹، ۳۴، ۳۵، ۶۸، ۲۹۰، ۳۸۵، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۲، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۸۵، ۴۹۰، ۴۹۸، ۵۰۲، ۵۷۷، ۵۸۱، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۵.
آمفی‌پولیس، ۳۰۰.
آوینیون، ۳۳۸.

اتریش، ۱۰، ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۷۶، ۴۰۷، ۴۰۹، ۴۲۱، ۵۴۴.
اربل، ۱۷۰.
ارمنیه، ۱۶۳.
اروپا، ۶۸، ۸۸، ۹۸، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۸، ۲۷۴، ۲۹۱، ۲۹۵، ۳۰۳، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۶، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۷۲، ۳۹۳، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۷، ۴۲۱، ۴۳۱، ۴۴۰، ۴۵۲، ۴۵۴، ۴۶۹، ۴۸۰، ۴۸۴، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۴، ۵۲۲، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۴۰، ۵۴۲، ۵۴۴، ۵۴۶، ۵۵۰، ۵۶۰، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۷۲، ۵۷۷، ۵۸۰، ۵۸۲، ۵۸۵، ۵۸۹، ۵۹۳، ۶۰۴، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۷، ۶۱۹، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۴۰، ۶۴۷، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۶۰، ۶۶۸، ۶۷۵، ۶۸۱، ۶۹۱، ۷۲۲.
اروپای جنوبی، ۴۲۶.
اروپای شمالی، ۴۲۶.
اروپای غربی، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۵، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۵۰، ۳۵۳،

۳۶۶، ۳۸۳، ۵۳۵.
اسپانیا، ۳۲۶، ۳۳۸، ۳۵۱، ۳۶۶، ۳۷۱، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۲۳، ۴۵۹، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۷۲، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳.
استانبول، ۶۲۲.
اسکاتلند، ۴۹۰.
اسکاندیناوی، ۵۸۹.
اسکندریه، ۷۴، ۹۴، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۶، ۳۴۰، ۷۲۱.
اشبیلیه، ۳۴۳، ۳۸۴ و نیز ← سویلا.
اشتراسبورگ، ۴۲۵.
اصفهان، ۲۴۷، ۲۵۶، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۶، ۵۱۴، ۶۲۱، ۶۳۰.
افریقا، ۳۵۵، ۶۲۵.
افسوس، ۹۴، ۲۹۹.
افغان، ۲۶۶.
اقیانوس آرام، ۵۰۹، ۵۱۰.
اقیانوس اطلس، ۳۸۴، ۵۰۹، ۵۱۰.
اکسفورد، ۵۰۳، ۵۰۴.
اگره، ۲۵۶.
الجزایر، ۱۷۵.
امریکا، ۱۰، ۱۷۹، ۳۸۶، ۳۹۳، ۴۰۴، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۹، ۵۲۲، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۲، ۵۷۷، ۵۸۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۶، ۶۸۶، ۷۱۲.
اندلس، ۱۶۳، ۳۸۳، ۳۸۴.
انطاکیه، ۳۴۱.
انگلستان، ۱۰، ۱۱۴، ۳۳۸، ۳۵۱، ۳۷۰، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۲، ۴۲۱، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۵۲، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۶، ۴۷۸، ۴۸۰، ۴۹۰، ۴۹۹، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۴، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۹، ۵۷۱، ۵۷۶، ۵۸۱، ۵۸۳، ۶۱۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۴۶، ۶۵۶، ۶۸۴.
اورشلیم، ۵۱۴.
اوردگان، ۵۱۰.
اوکراین، ۵۳۰.
اوهایو، ۵۲۲.
ایالات متحده امریکا ← امریکا.
ایتالیا، ۱۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۶، ۴۰۰، ۴۲۱، ۴۲۳، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۵۲، ۴۶۲، ۵۰۴، ۵۸۳، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷.
ایران، ۷۴، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۴۷، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۷، ۲۲۴، ۲۵۶، ۲۶۱، ۲۷۳، ۲۷۴، ۳۵۹، ۴۳۱، ۵۳۶، ۵۹۲، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۸، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۵، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۲.
ایرلند، ۵۱۰.

بابل، ۵۸، ۳۴۴.
بارسلونا، ۳۸۹.
بالکان، ۳۳۵.
بخارا، ۵۳۷.
بحرمتوسط، ۳۱۳.
بحرین، ۲۵۴.

برج لندن، ۴۷۵.
برلین، ۴۱۸، ۴۲۷، ۵۸۹، ۶۴۰.
بریتانیا، ۳۳۶، ۴۸۶، ۴۹۶، ۵۳۲.
بصره، ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۸، ۷۲۱.
بغداد، ۱۰۴، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۷۰، ۱۷۳.
بلنسیه، ۳۸۴.
بمبئی، ۶۲۲.
بوخارست، ۶۲.
بوستون، ۵۲۵.
بولونیا، ۳۵۱.
بیت‌لحم، ۳۴۱.
بیت‌المقدس، ۳۳۷.
بیزانس، ۹۴، ۳۰۰، ۵۳۷.
بیستون، ۲۰۸.

پارناس، ۳۶۶.
پاریس، ۲۹، ۳۵۱، ۳۶۲، ۳۷۳، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۹، ۴۶۵، ۴۷۵، ۴۷۶، ۵۷۲، ۶۱۲، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۶، ۷۲۸.
پالمیر، ۳۰۸.
پترزبورگ، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۵۷.
پرتغال، ۳۸۴، ۳۹۶.
پروس، ۴۰۷، ۴۱۵، ۴۲۰، ۵۸۸، ۶۷۷.
پروس شرقی، ۴۲۲.
پطرزبورگ، ۶۲۲.
پمپئی، ۴۲۱.
پیرنه، ۳۸۶.
پیزا، ۳۸۱، ۳۸۲.

تبریز، ۶۲۳، ۶۴۱.
ترکستان، ۶۲۵.
ترکمانچای، ۶۳۵.
ترکیه، ۲۰۳.
تروا، ۳۰۱، ۴۱۹.
تریسته، ۴۲۱.
تفلیس، ۶۳۷.
تکزاس، ۵۱۰.
تونس، ۱۷۵.
تهران، ۵۴۲، ۶۲۱، ۶۲۳، ۶۲۷، ۶۴۱، ۶۴۶، ۶۵۷.

جبال، ۱۹۱.
جبل عامل، ۲۵۴.
جرجان، ۱۵۷.
جزیرهٔ رودس، ۳۱۵.
جزیرهٔ شکسپیر ← انگلستان.
جزیرهٔ شکسپیر، ۴۹۰.

چین، ۵۵۳، ۶۱۳.

حاجی طرخان، ۵۵۵.
حجاز، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۰.
حضرموت، ۱۳۵.
حلب، ۱۷۰.
حمص، ۳۰۸.
حیره، ۹۰.

خامنهٔ آذربایجان، ۶۳۷.
خراسان، ۴۲، ۵۸، ۱۹۰، ۱۹۳، ۲۳۹، ۲۵۷، ۲۶۱، ۲۶۲، ۶۲۵، ۷۲۷.
خوارزم، ۲۰۱، ۲۳۹.

دارالخلافه، ۲۰۲.

دارالعباد یزد، ۲٦٥.
دارالفنون، ٦۲۳، ٦۳٥، ٦۳٦.
دانشسرای عالی پاریس، ٤٥۹، ٤٦٥.
دانشسرای عالی شهر پیزا، ۳۸۰.
دانشگاه آکسفورد، ٥۰۳، ٥۰٤.
دانشگاه اویدئو، ۳۹۹.
دانشگاه بوخارست، ٦۲.
دانشگاه بولونیا، ۳۸۰.
دانشگاه پترزبورگ، ٥٥٥.
دانشگاه پیزا، ۳۸۲.
دانشگاه زوریخ، ۷۱ .
دانشگاه سوربن، ٤٥۹ .
دانشگاه فلورانس، ۳۸۲.
دانشگاه کولومبیا، ٥۹۹.
دانشگاه مسکو، ٥٥۳.
دانشگاه هاروارد، ٥۲۲، ٥۲۳.
دریای مدیترانه، ۳۱۳، ۳۱٥.
دمشق، ۱٤۱، ۱۷٥ .
دهلی، ۲٥٦ .

ذوالمجار، ۲۹ .
ذی‌قار، ۹۰ .

رم، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲٦، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۸، ۳٤۰، ۳٤۱، ۳٤۲، ۳٥۳، ۳٦۲، ۳۷۷، ۳۹۱، ٤۱۹، ٤۲۱، ٤۲٤، ٤۳٥، ٤۳٦، ٤٤۲، ٤٤۳، ٤۷۲، ٤۷۳، ٤۸٦، ٤۸۷، ٥۰٥، ٥۸۲، ٥۹۲، ٦۱۲، ٦٦۷، ۷۱۱، ۷۱۲.
رود راین، ٤۰۹.
رود سن، ٤٦۳.
روسیه، ۲۹، ٥۳٥، ٥۳٦، ٥۳۷، ٥۳۸، ٥۳۹، ٥٤۱، ٥٤۲، ٥٤۳، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤۸، ٥٥۰، ٥٥۱، ٥٥۲، ٥٥۳، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥۷، ٥٥۹، ٥٦۰، ٥۸۹، ٥۹٤، ٥۹۷، ٦۱۹، ٦۲۱، ٦۲۲، ٦۲۳، ٦۳٦، ٦۳۷، ٦٤٦، ۷۱٥.
روم، ۷٤، ۹۷، ۱۲۱، ۱٤۷، ۳۰۳، ۳۰۸، ۳۱۳، ۳۱٤، ۳۱٥، ۳۱٦، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۳، ۳۲٥، ۳۲٦، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳٤، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳٤۳، ۳٥۲، ۳٥۸، ۳۷۲، ۳۷٤، ٤۰۰، ٤٤٤، ٤٥٥، ٤۷٤.
رومانی، ۲۳.
روم شرقی، ۳۳٥.
روم غربی، ۳۳٥.
ریگا، ٤۲۳.

زوریخ، ۷۱.

ژاپون، ۷۸.

ساراتوف، ٥٥٥.
سالامانکا، ۳٥۱، ٥۸۰،
ساموتراس، ۳۰۲.
ساموزات، ۳۰٥.
سرزمین مقدس، ٥٥۹.
سرقسطه، ۳۸٤.
سمرقند، ۲۲٤، ۲٤۲.
سمنان، ۲٥٥.
سنجار، ۱۷۰.
سواحل، ۲٦٦.
سوربن، ٤٥۹.

سوریه، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۸.
سوق عکاظ، ۲۹، ۱۳۶، ۱۴۰، ۳۲۴.
سوئد، ۴۵۲، ۵۳۶.
سویس، ۵۸۸.
سویلا، ۳۴۳.
سیبریه، ۵۴۰، ۵۴۸، ۵۵۵.
سیستان، ۲۳۹.

شادیاخ، ۲۰۱.
شام، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۷۵، ۱۷۶، ۶۲۲، ۶۲۵.
شبه‌جزیره، ۳۸۵.
شرق، ۶۶۶، ۶۷۶.
شروان، ۱۹۱.
شکی قفقاز، ۶۳۷.
شمال اروپا، ۴۲۴.
شمال افریقا، ۳۸۷.
شوروی ← روسیه.
شهرآفتاب، ۳۶۶.
شیراز، ۲۳۲، ۲۶۶.

صقیلة، ۱۶۴.

طائف، ۱۳۶.
طلیطله ← کلیسای تولیدو.
طورسینا، ۴۵۴.
طوس، ۲۱۸، ۲۱۹.
طهران ← تهران.

عتبات، ۲۶۶.
عثمانی، ۱۷۵، ۶۱۸، ۶۲۲، ۶۲۳.
عراق، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۷۵، ۲۲۳، ۲۵۷، ۲۶۲، ۶۴۲.
عکاظ، ۱۳۶، ۱۳۷.
عمان، ۱۳۵.

غرب، ۱۱۴، ۳۳۶، ۶۶۶.
غرناطه، ۳۸۴، ۳۸۵.
غزنین (غزنه)، ۱۹۱، ۴۳۲.

فارس، ۱۲۱، ۲۴۷، ۲۵۷.
فالر، ۲۹۹.
فالروم، ۱۲۹.
فرانسه، ۱۰، ۲۹، ۳۴، ۴۱، ۴۳، ۷۱، ۷۶، ۸۹، ۹۸، ۱۱۸، ۱۲۲، ۳۰۶، ۳۱۶، ۳۳۶، ۳۳۸، ۳۴۵، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۶۳، ۳۷۱، ۳۷۸، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۶، ۴۰۱، ۴۰۸، ۴۱۵، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۹، ۴۳۲، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۷، ۴۵۹، ۴۶۴، ۴۷۶، ۴۷۸، ۴۸۵، ۴۹۰، ۵۰۲، ۵۰۴، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۴، ۵۴۰، ۵۴۴، ۵۶۵، ۵۶۷، ۵۷۴، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۸۰، ۵۸۳، ۶۱۲، ۶۲۳، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۴.
فرانکفورت، ۴۲۵.
فرغانه، ۲۰۵.
فرهنگستان، ۶۶۲.
فلسطین، ۳۰۶.
فلورانس، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۷۱، ۳۸۲، ۵۸۶، ۶۵۴.
فلوریدا، ۵۰۹.

فیلادلفیا، ۵۱۱.

قارهٔ آمریکا، ۳۵۹، و نیز ← آمریکا.
قارهٔ اروپا، ۴۶۷، ۴۶۸.
قالیقلا، ۱۶۳.
قبرس، ۳۰۲.
قرطبه، ۳۸۴.
قزوین، ۲۵۶.
قسطنطنیه، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۵۹، ۵۱۴، ۵۳۷.
قفقاز، ۵۳۶، ۶۳۵، ۶۳۷.
قلعهٔ شوشی، ۶۲۸.
قلعهٔ فرزین، ۲۴۷.
قم، ۲۶۶.
قومس، ۱۹۱.
قیروان، ۱۶۴.

کاتالونیا، ۳۳۸.
کاستیل، ۳۸۵، ۳۸۷.
کاشان، ۱۲۰، ۲۳۱، ۲۶۲، ۲۶۶.
کالیفورنیا، ۵۱۰.
کتابخانهٔ شاه جهان، ۲۵۷.
کریمه، ۵۴۵.
کشمیر، ۲۵۹.
کعبه، ۱۳۷.
کلیسای تولیدو، ۳۴۳.
کوفه، ۷۲۱.
کولومبیا، ۵۹۹.
کونیگسرگ، ۴۲۲.
کی‌یف (درروسیه)، ۵۳۷.

گالیا، ۳۱۶.
گلستان، ۶۳۵.
گنجه، ۶۳۷.
گوتنیگن، ۴۲۵.
گیلان، ۶۲۵.

لایپزیگ، ۴۱۴، ۴۱۸.
لار، ۲۶۶.
لبنان، ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۵۴.
لندن، ۳۷۰، ۳۷۶، ۴۴۳، ۴۸۷، ۵۱۳، ۵۱۴، ۶۱۲، ۶۲۲.
لویزیانا، ۵۰۹.
لهستان، ۴۲۱.
لیون، ۷۲۸.

مادرید، ۳۹۸، ۴۴۳، ۵۸۱، ۶۱۲.
مازندران، ۲۲۳، ۲۶۶.
مالقه، ۳۸۴.
ماوراء بحار، ۵۲۲.
ماوراءالنهر، ۲۳۹.
مجنه، ۲۹.
مدرسهٔ علوم تربیتی پترزبورگ، ۵۵۷.
مدرسهٔ علوم سیاسی، ۶۴۲.
مدیترانه، ۳۸۵.
مربد بصره، ۱۴۰.
مرو، ۲۴۷.
مستعمرات ماوراء بحار، ۴۰۴.
مسجد رسول علیه‌السلام، ۱۳۸.
مسکو، ۵۳۵، ۵۳۷، ۵۴۷، ۵۵۳، ۶۱۲.
مشرق، ۱۱۴، ۳۱۴.
مشهد، ۲۵۵، ۲۶۶.
مصر، ۵۸، ۱۷۰، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۳۰۶، ۵۱۴، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۵، ۶۷۶.
مغرب، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۷۳.
مقدونیه، ۲۹۹، ۳۳۵.
مکه، ۹۱، ۲۵۷، ۲۶۶، ۶۲۹،
مکار، ۳۰۷،
ملایر، ۶۲۶،
ممالک اروپا، ۲۷۴، ۳۸۸،
مونیخ، ۵۸۹.

مهدیه، ۱٦٤.
می‌سی‌سی‌پی، شط، ۵۰۹.
میلان، ۳۷۱، ۳۷۲.
میهنه، ۲۵۳.

ناپل، ۳۷۱، ۳۷۸، ۳۹۰، ۵۸٤.
ناوار، ۳۸٤.
نجد، ۱۳۵.
نخله، ۱۳٦.
نظامیه، ۷۲٦.
نقاره‌خانه، ٦۲۱.
نوگو رود، ۵۳۵.
نیژنی نوگورود، ۵۵۷.
نیمروز، ۱۹۳.
نیویورک، ۵۸۰.

ونیز، ۳۷۱.
وین، ۵٤٤، ٦۱۲.
وینه، ٤۱۱، ٤۲۱، ٦۲۳، ٦۹۰.

هابسبورگ، ۳۷۱.
هاروارد، ۵۲۲، ۵۲۳.
هالیکارناس، ۲٤، ۳۰۳، ۳۰۸.
هامبورگ، ٤۲۰.
هایدلبرگ، ٤۱۱، ٤۳۰.
هرات، ۲۲٤، ۵۳۷، ٦۳۵.
هرکولانوم، ٤۲۱.
هلند، ۳۸۵.
همدان، ۷۵، ۱۹٦، ۲٤۷، ۲٦٦.
هندوستان، ۱۱٤، ۱٤۷، ۱۹۳، ۲۳۷، ۲۵٦، ۲۵۷، ۲٦۱، ٤۳۱، ٤۹۹، ۵۳۷، ٦۱۳، ٦۱۷، ٦۱۸، ٦۲۳، ٦۲۵، ٦٤۲، ٦۷٦.
هنگری، ٤۰۷، و نیز ← اتریش.
هون، ۳۳۵.

یزد، ۲٦۵.
یمن، ۱۳۵، ۱۷۳.
ینا، ٤۲۷، ٤۲۹، ٦۷۲.
یونان، ٦، ۹، ٤۵، ۵۷، ۷٤، ۹۷، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱٤۷، ۱۵۲، ۱٦۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۳، ۲۲۰، ۲٤۵، ۲۷٦، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰٤، ۳۰۵، ۳۰٦، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱٤، ۳۱۵، ۳۱٦، ۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲٦، ۳۲۸، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳٤، ۳۳۵، ۳٤۰، ۳٤۲، ۳٤۳، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳٦۲، ۳۷۲، ۳۷٤، ۳۷۷، ٤۰۰، ٤۰۱، ٤۲۱، ٤۲٤، ٤۲٦، ٤۳۵، ٤۳٦، ٤٤۱، ٤٤٤، ٤۵۵، ٤٦۲، ٤۷۳، ٤۷٤، ۵۲۰، ۵۳۷، ۵٦۰، ۵۹۲، ٦۵٦، ٦٦۷، ٦٦۸، ٦۷۱، ٦۸٤، ۷۱۱.

فهرست سلسله‌ها، قبایل، طوایف و طبقات

آتنیان، ۲۸۰.
آلمانی، ۳۳۵.
آل بابر، ۲۵۶.
آل سبکتکین، ۱۸۹.
آل سهل، ۷۲۷.
آلمانها، ۵۳۷، ۶۴۶.
آل مظفر، ۲۴۹.

ابیقوریان، ۳۱۹.
اتابکان، ۱۹۵، ۲۰۲.
اتابکان سلغری، ۲۴۷.
احبار، ۹۱.
اخباری، ۶۲۶.
ادباء اسکندریه، ۳۰۹.
ادباء بصره، ۱۴۸.
ادباء شام، ۱۷۶.
ادباء مصر، ۱۷۶.
ادباء وفلاسفهٔ روم، ۳۶۲.
ادباء وفلاسفهٔ یونان، ۳۶۲.
اروپاییها، ۴۲۱، ۵۱۴.
اسپانیاییها، ۳۸۴، ۳۸۶، ۴۰۳، ۵۸۲،
اسکولاستیکها، ۳۵۶، ۳۵۸.
اسکیموها، ۵۸.

اسلام، ۱۱۹، ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۳۵۱، ۳۵۹، ۳۸۴، ۵۸۲، ۵۸۳، ۶۱۷، ۶۲۶.
اشعریان، ۱۶۵.
اشکانیان، ۱۸۲.
اصحاب آرکادیا، ۳۶۷.
اصحاب اسکولاستیک، ۳۴۱، ۳۴۹.
اصحاب اصالت تصور، ۵۳.
اصحاب پندارگرایی، ۷۰۱.
اصحاب دائرةالمعارف، ۴۰۰، ۶۸۱، ۷۰۱.
اصحاب صحو، ۲۵۳.
اصحاب طوفان وطغیان، ۴۲۶.
اصحاب فلسفه اصالت تحقق، ۷۰۱.
اصولی، ۶۲۶.
اعراب، ۶، ۲۹، ۵۳، ۵۶، ۹۰، ۱۶۶، ۱۷۵، ۳۲۴، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۸۴،
اعراب جاهلی، ۹۱، ۱۱۹، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۸۲.
افاغنه، ۲۶۱.
افشاریه، ۶۳۱.
افلاطونیان، ۳۴۵، ۵۱۹.
اقوام آریائی، ۲۷۶.
اقوام اروپای غربی، ۳۸۵.
اقوام یونانی، ۴۰۳.
اکاسره، ۹۰.

امپراطوران ژرمنی، ۳۷۱.
امراء بابریه، ۲۵۷.
امراء زند، ۶۲۱.
امراء قزلباش، ۲۵۴.
امراء و سلاطین افشار، ۲۶۶.
امریکائیان، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۴، ۵۳۳، ۶۹۸.
اموی ← بنی‌امیه.
امیران بخارا، ۵۳۷.
امیران محلی اتریش، ۴۰۹.
انبیاء، ۳۴۳، ۶۳۳.
انبیاء اسرائیل، ۳۴۴.
انبیاء تورات، ۳۵۷.
انجمن بیشه، ۴۲۵.
اهل دیانت، ۵۳.
اهل ذوق و هنر، ۵۳.
اهل عرفان ← صوفیه.
اهل مدرسه، ۳۱۱.
اهل وجد و حال، ۲۸۰.
ایتالیاییها، ۳۷۴.
ایرانیان، ۹۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۵۳۵، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۳۹، ۶۴۲، ۶۴۴، ۶۴۵.
ایرانیها ← ایرانیان.
ائمه شیعه، ۲۵۴.

بابیه، ۶۲۶، ۶۳۵.
بارونها، ۴۰۵، ۴۰۶.
بازرگانان مسکو، ۵۴۷.
بالاسری، ۶۲۶.
برادران سراپیون، ۵۹۵.
برمکیان، ۱۹۴، ۷۲۷.
بنی‌امیه، ۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۰، ۳۸۴، ۳۸۵.
بنی‌عباس، ← عباسیان.
پادشاهان بوربون، ۴۴۰.
پادشاهان ژرمن، ۳۵۰.
پادشاهان فرانسه، ۳۷۱.
پادشاهان فرانک، ۳۵۰.
پادشاهان گوت، ۳۴۳.
پادشاهان نورمان، ۳۵۰.
پرتستان، ۴۰۷، ۴۱۲، ۴۱۴، ۴۲۹، ۴۳۵.
پروتستانهای هلند، ۳۸۵.
پیامبران، ۵۸.
پیوریتنها، ۴۶۸، ۴۷۸، ۴۸۳، ۶۰۵.

تاتار، ۱۷۳، ۱۷۵، ۲۲۴، ۵۳۷.
ترکان، ۴۵، ۱۷۵، ۵۳۶، ۶۱۹.
ترکان عثمانی، ۳۳۸.
تروبادورها، ۳۵۰.
تروبادورهای فرانسه، ۴۰۸.
تزارهای روسیه، ۶۱۹.
تصوف اسلامی، ۵۱۹.
تیموری، ۷۲۴.
تیموریان، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۶۹.

جادوگران، ۵۸.
جماعت ژزوئیت، ۳۸۹.
جن، ۹۲.

حکماء اسکولاستیک، ۳۴۶، ۳۹۲.
حکماءالهی، ۷۰۴.
حکماء روم، ۴۰۰.
حکماء یونان، ۹، ۱۰، ۱۴۷، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۳، ۱۸۸، ۲۴۵، ۳۴۲، ۳۴۴، ۴۰۰، ۶۵۶.

خاقانیان، ۱۹۷.
خاندان بوربون، ۳۸۶، ۳۹۹.
خاندان بیگدلی، ۲۶۶.
خاندان رمانوف، ۵۳۵.
خاندان ساکسونی، ۳۳۷.
خاندان مدیچی، ۳۷۱.
خانوادهٔ هاپسبورگ، ۴۰۷.
خلفاء آل‌عثمان، ۱۷۵.
خلفاء اندلس، ۱۶۳.
خلفاء شام، ۱۳۹.
خلفای راشدین، ۱۳۸.
خوارج، ۱۴۰.
خوارج عراق، ۱۴۰.
خوارزمشاهیان، ۱۹۵، ۲۰۳، ۷۲۵.

درام‌نویسان یونان، ۲۲۰.
دکابریست‌ها، ۵۴۵.
دوکها، ۴۰۵.
دومی‌نیکن، ۳۵۷.
دیلمیان، ۱۵۵.
دین زرتشت ← زرتشت.

را پسود های یونانی، ۱۴۳.
راهبان بنه دیکتن، ۳۹۹.
ربعید، ۹۱.
رمانتیک های هایدلبرگ، ۴۳۰.
رومانوف، ۵۳۶.
رومی ← رومیان.
رومیان، ۳۰۳، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۷، ۳۲۴، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۴۴، ۳۸۲، ۳۹۲، ۴۴۳، ۴۸۰، ۵۸۲.

زرتشت، ۱۸۱، ۶۲۶.
زنادقه، ۱۶۱، ۱۶۵.
زنادقهٔ آلبی ژن، ۳۳۸.
زند، قبیله ۶۱۹.
زندیه، ۶۳۱.
ژرمن، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۹.

ساسانی ← ساسانیان
ساسانیان، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۷۲۸.
ساکسونها، ۳۳۵، ۳۳۶.
سامانی، ۷۲۷.
سامانیان، ۱۸۵، ۷۲۵، ۷۲۶.
سرخ پوستان، ۵۱۴.
سفیدپوستان، ۵۱۴.
سلاجقه، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۹، ۶۲۰، ۶۶۱، ۷۲۵.
سلاطین صفوی، ۲۵۴، ۲۵۵.
سلاطین و امراء سلجوقی ← سلاجقه.
سلجوقی ← سلاجقه.
سلسلهٔ کاپسین، ۳۳۶.
سلفیهٔ، ۶۱۷، ۶۱۸.
سنی، ۹۱.
سوفسطائیان، ۲۶.

شاعران جاهلی، ۱۴۵.
شاهان هخامنشی، ۱۸۱.
شاهزادگان و سلاطین قاجار، ۲۶۸.
شروانشاهان، ۵۳۷.
شعرای عجم، ۲۵۰.
شعرای عرب، ۲۴۵.
شعوبیان، ۹۰، ۱۸۲.
شعوبیه ← شعوبیان
شکاکان ← ۲۶.
شوالیه‌ها، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۸.
شوالیه‌های قرون وسطی، ۴۲۸.
شیخی، ۶۲۶.

شیخیه، ۶۲۹.
شیعه، ۹۱، ۲۵۴.

صحابهٔ رسول، ۱۴۵.
صفاری، ۱۸۶.
صفوی، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۶۹، ۶۲۱، ۶۲۵، ۶۳۱، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶.
صوفیان ← صوفیه
صوفیه، ۳۷، ۵۸، ۶۷، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۱، ۳۸۷، ۴۵۸، ۶۲۱، ۶۲۵، ۶۲۷، ۶۵۴، ۶۵۵.

طی، ۱۵۴.

عباسی ← عباسیان
عباسیان، ۳۹، ۱۴۲، ۱۴۷، ۴۳۱.
عبرانیان، ۳۴۴.
عجم، ۲۰۶، ۲۴۵، ۲۵۰، ۲۷۰.
عدنانی، ۹۱.
عرب، ۷۴، ۹۱، ۹۸، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۶۱، ۱۶۵، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۶، ۲۰۲، ۲۰۶، ۲۴۵، ۲۵۰، ۲۷۰، ۳۸۵، ۵۸۲، ۵۸۳.
عرفا، ۵۳، ۴۵۸، ۶۳۱.
عرفان هندی، ۵۱۹.
عفاریت وجن، ۹۲.
علماء ایران، ۱۸۳.

غزنوی، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷.
غلامان یونانی، ۳۱۶.

فرانسویها، ۱۷۵، ۴۱۳، ۴۷۸، ۴۸۰، ۴۸۱.
فرانک، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۵.
فرانکونی، ۳۳۷.
فرنگیها، ۶۳۶.
فقهاء حنفی، ۲۵۳.
فقهاء شیعه، ۲۵۶.
فلاسفهٔ یونان، ۱۵۲.

قاجار، ۲۶۷، ۶۱۷، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۵، ۶۵۸، ۶۶۱.
قاجاریه ← قاجار
قبایل بربر، ۳۳۵.
قبایل ژرمن، ۳۳۵.
قحطانی، ۹۱.
قدماء یونان، ۳۲۲.
قریش، ۹۱، ۱۳۹.
قوم اسلاو، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۵۰.
قوم روس، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۴۲، ۵۴۴.
قوم هندو، ۲۷۷.
قوم یونانی، ۲۷۶، ۳۳۴.
قوم یهود، ۳۳۴، ۳۴۳.
قهرمانان قدیم یونان، ۲۷۹.

کاتولیک، ۳۸۵، ۴۰۷، ۴۱۲، ۴۱۴، ۴۲۹، ۴۷۹.
کارولنژینها، ۳۳۶.
کاهنان، ۵۸، ۲۸۰.
کشیشان پیوریتن، ۵۰۷.
کهان، ۹۱.
کهان اعراب جاهلی، ۹۱.

گروه چهل و هفت، ۵۹۴.

گوت، ۳۳۵، ۳۸٤.
گوتها، ۳٤۲.

لمباردها، ۳۳۵.
لوئی‌ها، ۷۱۱.
لوطی، ٦۳۳.

مانویان، ۱۸۱.
متألهان، ۳٤۲.
متکلمان، ۱٤۸، ۱۵۰.
متکلمین اسلامی، ۱٤۷.
مدیچی، ۳۵۷.
المرابطین، ۳۸٤.
مروونژین، ۳۳٦.
مسلمان ← مسلمانان
مسلمانان، ۳۹، ٤۱، ۱۳۸، ۱٤۹، ۱٦۵، ۱٦٦، ۱۷۳، ۱۸۳، ۳۸۳، ۳۸٤، ۳۸۵، ۳۸۷، ۳۸۸، ۷٦۱،
مسلمین ← مسلمانان.
مسلمین اندلس، ۳۸۳.
مسیحی، ۳٤٤، ۳۸۳، ۳۸٤.
مسیحیان ←مسیحی.
مسیحیان اسپانیا، ۳۸۷.
مشائیان، ۲۹۹، ۳۱۹.
مشایخ صوفیه، ۹، ۲۵۲.
مصریها، ۱۷۷.
مضر، ۹۱.
مضری وعدنانی، ۹۱.
معتزله، ۱٤۷، ۱٤۸.
مغول، ۲۲٤، ۲٤۷، ۲۷۳، ٦۱۹، ٦٦۱، ۷۲۵.
مغول هند، ۵۳۷.
ملت ایتالیا، ۳۸۰.
ملت روس، ۵۵٤.
ملت روم ← رومیان.
ملوك حیره، ۹۰.
ملوك عرب، ۲۰۲.
ممالیک غوریه، ۲۳۹.
الموحدین، ۳۸٤.
موبدان، ۱۸٤.
مؤمنان مسیحی، ٤۹۷.
میرزایان هرات، ۵۳۷.

نازیها، ۵۹۳.
نرمانها، ۳۳٦.
نسطوریان بغداد، ۱۵۱.
نصاری، ۳۸۷.
نقادان روم، ۳۱۵.
نویسندگان ایران، ۱۱٤.
نویسندگان رومی، ۳۱۱.

وحشیهای خوب، ۵۰۷.

هنود، ۲۵٦، ۵٤۲.

یانکیها، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۳، ۵۳۳.
یونانیها، ٦، ٤۵، ۵۳، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۵۰، ۱۷۲، ۲۲۰، ۲٤۵، ۲٤٦، ۲۷۵، ۲۸۵، ۲۸۹، ۳۰۳، ۳۱٤، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳٤٤، ٤۲۰، ٤۲۳، ٤۲٤، ٤۲۷، ٤۳۳، ٤۳٦، ٤۳۷، ٤٤۲، ٤٤۳، ٤۸۰، ٦۷٦،
یهود، ۳۳۳، ۳٤٦، ۳٤۷، ۳۸۳، ۳۸٤، ۳۸۷، ۳۸۸، ٤۱۱.
یهودی، ٤۳۲.

از گزیدهٔ مباحث

آئیین پیوریتن، ٦٦٨.
آئین زرتشت، ٣٥٩.
آئین شرك، ٤٥٣.
آئین کاتولیک، ٤٦٤.
آئین کنفوسیوس، ٥١٩.
آئین لوتر، ٤٠٥، ٤٠٧.
آئین مسیح، ٤١١، ٤٤٢، ٤٥٢، ٤٥٣، ٥٣٧.
آباء کلیسا، ٣٤٠.
آراء سقراط، ٣١٨.

اتحاد اسلام، ٦٣٥.
اتحاد مقدس، ٥٤٤.
اتحادیهٔ راین، ٤٠٦.
اتحادیهٔ شوابن، ٤٠٦.
اتحادیه هانزا، ٤٠٦، ٤١٥.
ادب آلمانی، ٣٣٤، ٥١٩، ٥٩٤.
ادب اروپائی، ٦٥٥.
ادب اسپانیائی، ٣٣٤.
ادب اسکندریه، ٣٠٠.
ادب روم، ٦٦٧.
ادب روسیه، ٥٣٩، ٥٥٢، ٥٥٣.
ادب عرب، ١٦٣.
ادب قدیم ایران، ٦٦٠.
ادب مزدیسنان، ٦٥٨.
ادب ملی روسیه، ٥٣٨.
ادب وفرهنگ اسپانیا، ٤٠٤.
ادب وفرهنگ رومی، ٣٥٩.
ادب وفرهنگ یونانی، ٣٢٣، ٣٥٩.
ادبیات آلمانی، ٤١٣، ٤٢٣، ٤٣٢، ٤٥٢، ٥١٣، ٥٧٦، ٥٨٧، ٥٨٨.
ادبیات اروپا، ٣٩٣.
ادبیات اسپانیا، ٣٨٨، ٣٨٩، ٥٧٦.
ادبیات اسکاندیناوی، ٥٧٦.
ادبیات امریکا ← ادبیات درامریکا.
ادبیات امریکائی ← ادبیات درامریکا.
ادبیات انگلیسی، ٤٦٢، ٤٧٤، ٤٧٨، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٩١، ٤٩٣، ٥٠٧، ٥١١، ٥١٢، ٥٦٦، ٥٦٨، ٥٧٦.
ادبیات ایتالیا، ٣٦٩، ٣٧١، ٣٨٨، ٣٨٩، ٤٣٥، ٥٧٦، ٥٨٤.
ادبیات ایران، ٢٥١، ٦١٧، ٦٤١، ٦٥٥،
ادبیات در امریکا، ٥٠٨، ٥١٢، ٥١٨، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٥، ٥٢٨، ٥٣١، ٥٩٨.
ادبیات دیوانی، ٦٢٨.
ادبیات روسیه، ٥٣٥، ٥٣٧، ٥٤٦، ٥٤٩، ٥٥٢، ٥٥٤، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٦٠.
ادبیات روم، ٤٥٥.

ادبیات رمانتیک روسیه، ۵۴۲.
ادبیات سانسکریت، ۴۲۹، ۴۳۱.
ادبیات عامیانهٔ روس، ۵۳۶ .
ادبیات عهد قاجاریه .
ادبیات فرانسه، ۳۶۳، ۳۸۸، ۳۸۹، ۴۳۵، ۴۴۸، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۷۸، ۴۸۴، ۵۷۲، ۵۷۶، ۵۷۷.
ادبیات فرانسه درقرون وسطی، ۴۵۹.
ادبیات قدیم لاتین، ۳۱۶، ۳۲۳.
ادبیات قوم رومی، ۳۱۲.
ادبیات کلاسیک، ۳۷۲.
ادبیات کلاسیک یونانی ولاتینی، ۴۸۴.
ادبیات گذشتهٔ ایران، ۶۳۸.
ادبیات لاتینی، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۹۰.
ادبیات یونان، ۱۱۹، ۲۷۷، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۱۵، ۴۵۵.
ادب یونان، ۶۶۷.
اروپای روشنگری، ۵۰۸.
اشعار ابی‌تمام، ۹۸.
اشعار دراماتیک، ۳۲۰.
اصل مانرو، ۵۱۰.
انجمن ادبی ایران، ۶۴۵، ۶۴۶.
انجمن ادبی دانشکده، ۶۴۱.
انجمن پلیئاد ← مکتب پلیئاد.
انجمن حکیم نظامی، ۶۴۶.
انجمن فلسفی فیلادلفیا، ۵۱۱.
انقلاب ادبی، ۶۴۵.
انقلاب اکتبر روسیه، ۵۹۴.
انقلاب بورژوائی انگلستان، ۴۷۳.
انقلاب فرانسه ← انقلاب کبیر فرانسه.
انقلاب کبیر فرانسه، ۴۵۲، ۴۹۱، ۵۷۴، ۶۱۹، ۶۲۳، ۶۲۴.
انقلاب مشروطه، ۶۳۴، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۲۱، ۶۲۴.
اوفلیا، ۶۹۲.
اهرام مصر ۱۴، ۶۲۳.
بازگشت ادبی، ۶۲۷.
بانی فلسفهٔ تاریخ، ۳۶۸.
بنیاد تآتر ایتالیا، ۳۸۲.
بهترین منتقد انگلیسی درقرن نوزدهم، ۴۹۵.
تآتر آشیل، ۱۱۸.
تآتر دورهٔ کلاسیک فرانسه، ۱۱۸.
تآتر راسین، ۱۱۸.
تآتر یونان، ۱۱۸.
تآتر یونان قدیم، ۱۱۸.
تاریخ ادبیات انگلیس، ۶۸۱.
تاریخ ادبیات فرانسه، ۴۶۴.
تاریخ انگلستان، ۴۹۹.
تاریخ دولت روس، ۵۴۱.
تاریخ عصر حافظ، ۶۶۱.
تاریخ وتمدن روسیه، ۵۳۸.
تراژدی راسین، ۶۹.
ترانه‌ها وقصه‌های عامیانه، ۴۲۸.
ترانه‌های استادان، ۴۰۹.
ترانه‌های عامیانه، ۴۰۹.
ترانه‌های عربی اندلسی، ۴۰۹.
ترانه‌های عشقی، ۴۰۸.
تطور انواع درادبیات، ۷۱.
تعلیم مانی، ۳۴۱.
تعلیم مسیحی، ۳۴۸.
تمدن وفرهنگ یونانی، ۳۱۲، ۳۱۳.
جایزهٔ ادبی نوبل، ۳۸۰.
جایزهٔ پولیتزر، ۶۰۵.
جمعیت فابیان، ۴۹۷.
جنگ انفصال، ۵۱۰.
جنگ اول ← جنگ اول جهانی
جنگ اول جهانی، ۴۵۴، ۵۷۰، ۵۸۶، ۵۷۲، ۵۹۸، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۴۰، ۶۴۶.
جنگ جمل، ۱۳۸.

جنگ دوم ← جنگ دوم جهانی.
جنگ دوم جهانی، ۵۷۲، ۵۷۶، ۵۹۳، ۶۰۶.
جنگهای ایران وروسیه، ۶۲۱.
جنگهای داخلی اسپانیا، ۵۷۲، ۵۸۰، ۵۸۳.
جنگهای قفقاز، ۶۳۵.
جنگهای کریمه، ۵۴۵.

حزب نازی، ۵۹۳.
حفریات هرکولانوم وپمپئی، ۴۲۱.
حکمت ابیقوری، ۴۳۱.
حکمت اسکولاستیک، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۴۳، ۳۴۷، ۳۴۸.
حکمت اسلامی، ۳۳۴.
حکمت انبیاء، ۳۴۳.
حکمت نوافلاطونی، ۳۳۴.
حکمت یونانی، ۳۵۱.
حکمت یهود، ۳۳۴.
حماسهٔ هندوان، ۴۳۱.

داستان نویسی روس، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۹.
داستانهای عامیانهٔ روس، ۵۳۶.
درام شکسپیر، ۴۲۴.
درام یونانی، ۴۲۴.
دوران پهلوی، ۶۵۴.
دوران رمانتیک، ۴۹۱.
دوران طلایی ادبیات اسپانیا، ۳۹۳.
دورهٔ اسلام، ۱۱۹.
دنیای اسلام، ۳۵۱.
دنیای غرب، ۳۳۱، ۳۳۴.
دیوارچین، ۵۵۳.

رایشتاگ، ۴۰۷.
رخش، ۲۰۸.
رستم، ۱۸۷، ۱۹۳، ۲۱۸، ۴۰۸، ۵۳۵.
رمانتیسم فرانسه، ۴۰۱.
رمانتیکهای جوان، ۴۲۸.
رمان فرانسه، ۴۵۴.

زبان انگلیسی، ۴۸۹.
زبان پاك، ۶۵۴.
زبان پهلوی، ۶۵۸.
زبان عبری، ۴۱۱.
زبان کاتالان، ۳۸۳.
زبان لاتین، ۳۲۲، ۳۳۲، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۳، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰.
زبان وادب عبری، ۳۱۱.
زبان یونانی، ۳۲۲، ۳۲۳.

سابقهٔ ادبیات امریکا، ۵۰۷.
سخن ناصرخسرو، ۲۱۱.
سرزمین فرصتها، ۵۰۷.
سلاونیک، ۵۳۹.

شانسون دورولان، ۳۳۴.
شبدیز، ۲۰۸.
شعرجاهلی، ۱۳۶.
شعرذوالرمه، ۱۴۲.
شعرروسیه، ۵۴۹، ۵۵۰.
شعر عامیانهٔ ایتالیایی، ۳۸۲.
شعرقدیم ایران، ۶۵۷.
شیطان، ۴۰، ۵۳.
شیوهٔ شك دستوری دکارت، ۳۸۲.
شیوهٔ نقد تاریخی، ۳۸۱، ۳۸۲.

طنزولتر، ۱۶۲.

طوفان وطغیان، نهضت، ۴۲۶، ۴۳۱.

عصرویکتوریا، ۴۹۷، ۵۰۵.
عقل مطلق، ۶۶۹، ۶۷۰.
عهد آباء کلیسا، ۳۳۹.
عهد اسکولاستیک، ۳۳۹، ۳۴۶، ۳۴۷.
عهد مشروطه، ۶۴۱.
عهد نامهٔ ترکمانچای، ۶۱۸، ۶۲۰، ۶۲۲، ۶۳۵.
عهدنامهٔ گلستان، ۶۳۵.

فرمان زرین، ۴۰۶.
فرهنگ آلمان، ۵۹۳.
فرهنگ اروپای غربی، ۳۳۱.
فرهنگ انگلستان، ۴۶۸.
فرهنگ اهل شرك، ۳۴۳.
فرهنگ پرولقاریا، ۵۹۶.
فرهنگ تورات، ۳۴۱.
فرهنگ روسیه، ۵۳۶، ۵۳۷.
فرهنگ ژرمنی، ۳۳۳.
فرهنگ عصرالیزابت، ۴۶۸.
فرهنگ عصرویکتوریا، ۵۰۴.
فرهنگ فرانسه، ۴۲۳.
فرهنگ لاتینی، ۳۸۹.
فرهنگ وتمدن سریانی، ۳۲۸.
فرهنگ یونانی، ۳۲۸، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۸۹.
فرهنگ یهود، ۳۴۴.
فلاسفهٔ عهد روشنگری، ۴۴۸.
فلسفهٔ ارسطو، ۳۶۲.
فلسفهٔ افلاطون، ۳۳۴.
فلسفهٔ باستانی شعر، ۳۹۶.
فلسفهٔ رمانتیک آلمان، ۴۹۸.
فلسفهٔ مسیحی، ۳۴۸.
فلسفهٔ نوافلاطون، ۳۴۱.
فلسفهٔ هگل، ۳۷۸.
فلسفهٔ یونان، ۳۳۴.

قرن اگوست، ۳۱۳.
قضیهٔ رژی، ۶۲۱.
قیام پوگاچف، ۵۴۰.
کاپیتولاسیون، ۶۲۲.
کتب ارسطو، ۱۵۰.
کمدی‌پردازان اسپانیائی، ۳۹۸.
کنگرهٔ وین، ۵۴۴.

لاسگوی‌ها، ۲۴۶.

مثل افلاطونی، ۳۰۹.
مجالس ثعلب، ۱۵۰.
مدینهٔ فاضله، ۳۶۶.
مضامین متنبی، ۹۸.
مکتب اسکندریه، ۳۱۶.
مکتب پارناس، ۴۵۵، ۴۵۶، ۵۶۷.
مکتب پلئیاد، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۴۱.
مکتب رمانتیک، ۴۰۱.
مکتب رمانتیک اروپائی، ۳۹۵.
مکتب رمزگرائی، ۴۵۷، ۴۵۸.
مکتب طبیعت‌گرائی، ۴۵۶.
مکتب عرفانی اسپانیا، ۳۹۳.
مکتب کلاسیک‌نو، ۴۰۱.
مکتب کمدی اسپانیائی، ۳۹۸.
مکتب گونگورا، ۳۹۳.

نقادان کلاسیک فرانسه، ۴۲۲.
نقد ادبی اروپا، ۳۶۳.
نقد ادبی امریکا، ۵۲۲.

نقد ادبی درانگلستان، ۴۹۹.
نقد ادبی درایتالیا، ۳۶۷.
نقد ادبی فرانسه، ۴۳۷.
نقد تاریخی، ۳۶۸.
نقد لاخمان، ۹۷.
نمایش پوچی، ۴، ۶.
نهضت تحریم تنباکو، ۶۲۱.
نهضت رستاخیز ایتالیا، ۳۷۷.
نهضت رمانتیک درفرانسه، ۴۵۲.
نهضت طوفان وطغیان، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۲۵.
نهضت فرقهٔ بابیه، ۶۳۵.
نهضت مشروطه ← انقلاب مشروطه.

نیبلونگن، ۴۳۱.

ویژگی عمدهٔ ادبیات اسپانیا، ۳۸۳.

هفت اختران پروین ← مکتب پلئیاد.
هنرآپولونی، ۴۳۲، ۴۳۳.
هنردیونیزوسی، ۴۳۲.
هواخواهان هنرپیش ازرافائل، ۴۹۸.

یسوعی، ۱۷۶.

گزیده اعلام لاتینی

Abèlard
Abercrombie
Ackermann
Aeschylus
Alain, E. C.
Alfieri
Alfonso de la Torre
Anderson, Sherwood
Apollinaire, G.
Archilochus
Ariosto
Aristarchus
Aristophanes
Arnold, Matthew

Babbitt, Irving
Baldensperger, F.
Baretti, G.
Bartoli, A.
Baudelaire, Ch.
Bayle, P.
Bede
Belinsky, V. G.
Benda, J.
Beni, Paolo
Benjonson
Berni, F.
Blackmur, R. P.
Blake
Boccacio
Boccolini, T.
Bodmer, J. J.
Boethius
Boileau
Bourget, P.
Bradley, A. C.
Brahm, O.
Brayant, W. C.
Breitinger, J.
Bremond, H.
Breton, A.
Brooks, Van Wyck
Brunetière, F.
Bruni, L.
Browning, E.
Browning, R.
Bürger, G. A.
Burke, E.
Burke, Kenneth
Butler,s

Calderón de la Barca
Campion, Th.
Camus, A.
Cardwcci, G.
Carlyle
Cassiodorus
Castelvetro
Cervantes, M.
Chateaubriand
Chernyshevsky, N. G.
Chesterton, G. K.
Cinthio, Geraldi
Coleridge
Collier, J.
Corneille, P.
Copper, J. Fenimore
Crane, R. S.
Croce, B.

D'ancona, A.
Daniello
D'annunzio
D'aubignac
Demetrius
Dennis, J.
De Quincy
De Sanctis
Dionysius
Dobrolyubov, N. A.
Dostoyevsky
Du Bellay
Du Bos
Dryden, J.

Eichendorff
Eliot, T. S.
Emerson, R. W.
Empson, w.
Ermatinger, E.
Euripides
Faguet, E.
Falkner, W.
Farrell, J. T.
Fet, A.
Flaubert, G.
Fletcher, G.
Fletcher, J.
Foerster, N.
Fontenelle
Forster, E. M.
Foscolo, Ugo.
Franklin, B.
Frazer, J. G.
Freneau
Freytag, G.
Fromentin

Ganivet
Garcilaso De La Vega
Gentile, G.
George, S.
Giraudoux, J.
Goldoni
Góngora
Gonzáles, F. F.
Görres. J. Von
Gosson. S.
Gottfried
Gottsched, J. Ch.
Gozzi, G.
Gregory

Hamann, J, G.
Harris, J.

Hart,
Hawthorne
Hazlitt, w.
Herder, J. G.
Herington
Hicks, G.
Hofmannstahl
Holz, Arno
Horace
Howells, w. D.
Huch, Ricarda
Hulme, I. E.
Hunt, Leigh

Ibanez, Blasco
Ibsen
Isidore
Isocrates

Jaloux, E.
Jefferson
Jerome, St.
Joyce, J.
Juan de Valdés
Jung, C. G.

Karamzin, N. M.
Kerr, A.
Klinger
Klopstock, F. G.
Knapp, S. Lorenzo
Korff. H. A.

La Bruyère
La Fontaine
La Harpe
La Motte, A. H.
Lamb
Lang, Andrew
Landor, W. S.
Lanson, G.
Larbaud, V.
Lasserre, P.
Lawrence, D. H.
Lemaitre, J.
Leopardi, G.
Lessing, G, E.
Livy
Lomonosov, M. V.
Longfellow
Longinus
Lope de Vega
Lowell
Lucretius
Lucan
Lucian
Lull, Raymond
Lunacharsky

Mac Leish
Maïakovsky
Malherbe
Mallarmé, S.
Malraux, A.
Mansfield, K.
Manzoni, A.
Marmontel
Maurras, Ch.
Mazzini, G.
Melville
Mencken, H. L.
Menendez y Pelayo
Mikhaylovsky, N. K.

Minturno
Montaigne
Montherlant
Montesqieu
Moore, Th.
More, P. E.
Muratori, L. A.
Murray, J. M.

Nadler
Nebrija, A.
Nietzsche, F.
Nisard, Desiré
Norris, F.
Novalis

Opitz, M.
Ortega, J.
Otfrid

Paine, T.
Papini, G.
Pater, Walter
Péguy, Ch.
Pellico, S.
Perrault, Ch.
Petrarca, F.
Petronius
Pindare
Pisarev, D. I.
Plaute
Pliny
Poe, E. A.
Poliziano, A.
Pope, A.
Pound, E.
Prezzolini, G.
Proust, M.
Pushkin, A. S.

Quiller-Couch, A.
Quintilian

Rabelais
Raleigh, W.
Ransom, J. C.
Read, H.
Remy de Gourmont
Renan, E.
Richards, I. A.
Richardson, J.
Riccoboni
Rilke, R. M.
Rimbaud
Riviére, J.
Robertello,
Ronsard
Rousseau, J. J.
Rousseaux, A.
Rückert, F.
Ruskin, J.
Rymer, Th.

Sachs, H.
Sainte-Beuve
Saint-Marc Girardin
Saintsbury, G.
Salacrou
Santayana, G.
Savonarola
Scaligero
Schelling

Scherer, W.
Schiller, F.
Schlegel
Schulz
Shaftesbury
Shakespeare
Shaw, G. B.
Seneca
Sidney, Ph.
Simonides
Solovyev, E. A.
Spencer, H.
Spender, S.
Spenser, E.
Spingarn, J. E.
Staël, Mme. de
Stapel, W.
Stedman
Stilo, L. I.
Suarès, A.
Suetonius
Swift, J.
Sylvester

Tacitus
Taine, H.
Tasso
Tate, Allen
Tennyson, A.
Tertullian
Theophrastus
Thibaudet, A.
Thoreau
Thucydides
Tirso de Molina
Tite-Live
Tolstoy, L. N.
Trissino

Unamuno

Valera, J.
Valéry, P.
Van Tieghem
Varchi
Varro, M. T.
Vauquelin, J.
Vercors
Verlaine
Vico, G. B.
Vida
Villemin
Vives, L.

Wagner, R.
Warton, Th.
Webb, D.
Wells, H. G.
Wharton
Whipple, E. P.
Whitman, W.
Wilde, O.
Wilson, E.
Winckelmann, J. J.
Wordsworth
Woolf, Virginia

Zabarella
Zelinsky
Zenodotus = Zenodote
Zhukovsky, V. A.
Zoïlus
Zola, E.

Xenophanes

Yeats